Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet (dir.)

Paysages européens et mondialisation 2

Éléments de géographie littéraire

édités et présentés par Aline Bergé et Julien Knebusch

Carnet de recherche *Vers une géographie littéraire*

www.geographielitteraire.hypotheses.org

Septembre 2012

Sommaire

Présentation

La présente publication constitue le deuxième volume des actes du colloque interdisciplinaire et international « Paysages européens et mondialisation »[1], qui s'est tenu du 4 au 7 mai 2009 à la Villa Finaly à Florence, en Italie, sous la direction d'Aline Bergé, de Michel Collot et de Jean Mottet. Réunissant dix contributions de littéraires, d'historiens et de cartographes, elle poursuit la réflexion menée à cette occasion sur la variété des acceptions de la notion de paysage en divers lieux de l'Europe et à différents moments de l'époque contemporaine, du XIXe au XXe siècle. Elle met ainsi en relief l'apport des représentations littéraires dans le champ artistique abordé plus généralement dans ce colloque[2], en soulignant comment celles-ci se lient à une géographie et s'en affranchissent par des procédures d'écriture spécifiques.

Sans prétendre à l'exhaustivité d'un tour d'Europe dont les frontières sont notoirement, d'hier à aujourd'hui, incertaines et fluctuantes, ces éléments de géographie littéraire soulignent cependant d'emblée que les paysages des langues et des littératures européennes débordent en fait largement, d'est en ouest, le strict espace européen, référentiellement comme imaginairement. Ils conduisent en effet le lecteur de la France à l'Italie et l'Espagne, et du Portugal à la Suède, en passant par l'Allemagne et l'Angleterre, les Pays-Bas, la République tchèque et la Slovaquie, la Russie et la Turquie, mais aussi les Amériques, le Proche et le Moyen-Orient, avec quelques incursions en Afrique, du Nord au Sud : Algérie, Maroc, Egypte, Cap de Bonne Espérance… Or, se décline également au fil des pages une myriade de régions, de villes et d'espaces insulaires : Cuba, Guadeloupe, Haïti, Martinique...

Qu'il soit français ou italien, Gautier ou Leopardi, le voyageur romantique comme l'amateur de paysage aime en effet apprécier la qualité des lieux comme passer les frontières. Qui plus est, l'Europe s'est exportée et transformée de diverses façons dans les territoires colonisés, important en retour des images et des éléments paysagers de l'ailleurs. Enfin, la diversité des espaces géographiques, celle des langues (français, espagnol, italien, slovaque, suédois…) et celle des corpus littéraires considérés se conjuguent et s'inscrivent bien évidemment dans des contextes historiques – et souvent de réflexion sur l'histoire – toujours

---

[1] Aline Bergé, Michel Collot et Jean Mottet dir., *Paysages européens et mondialisation*, Paris, Seyssel, Champ Vallon, « Pays/Paysages », 2012, 448 p.
[2] *Ibid.*, sections III. « Pratiques artistiques » et IV. « Paysages cinématographiques », pp. 251-435.

particuliers, de Victor Hugo, qui prophétisait au 19e siècle l'émergence des « Etats-Unis d'Europe », aux auteurs beaucoup moins connus d'une Slovaquie contemporaine marquée par les bouleversements historiques successifs de l'Europe centrale. Les textes se succèdent donc selon l'organisation chronologique de leur matière, qui met en lumière et donne à penser la variété des dynamiques de la mondialisation à l'œuvre au fil du temps, et leur croissance exponentielle à l'époque contemporaine : voyage et découverte, expansion et interconnexion des mondes, colonisation, urbanisation et redistribution des équilibres géopolitiques, diffusion, concurrence et hybridation des modèles culturels européens et extra-européens[3]…

Aussi discontinue dans le temps et l'espace qu'elle paraisse, cette traversée des œuvres sur deux siècles souligne combien il importe de s'attacher au grain des textes littéraires pour penser la complexité à la fois concrète et théorique, géographique et esthétique, des rapports entre le paysage, l'Europe et la mondialisation, en la variété de leurs figures. Car le lecteur se trouve à parcourir d'un texte à l'autre différents moments d'une époque charnière de l'histoire européenne : celle où la domination de l'Europe s'étend sur le monde, soutenue par la révolution industrielle, atteint son apogée, puis se voit inquiétée, contestée sur le fond des guerres mondiales et des mouvements de décolonisation. C'est le moment où se déploient et se diversifient plus généralement, avec une vitesse et une force incomparables, les dynamiques de la mondialisation déjà citées, qui affectent le rapport au paysage et la construction ou la déconstruction de l'Europe. Qu'advient-il alors du paysage, des paysages européens et de leurs représentations, dans ce contexte éminemment hétérogène et mouvant ? C'est sur ce fond d'événements et de mutations historiques considérables – à l'échelle des hommes – que les contributions ci-dessous s'inscrivent et prennent un relief singulier.

Un dernier rappel s'impose avant de les présenter. En Europe, les définitions du « paysage » qui se sont déployées dans les différentes langues (*landscape, landschaft, landskap,* etc …), et par exemple en français selon au moins deux voies principales, tant géographique (agronomique, géopolitique, etc.) qu'esthétique (picturale, littéraire, etc.), se sont d'autant plus vite pluralisées que la variété des langues européennes ne pouvait être réduite à la seule famille lexicale de la Romania (paese, païs…). De même, on sait bien qu'à partir du XIXe siècle, le paysage a été très souvent associé à la nation et à l'invention des identités nationales[4] ; mais il importe de se souvenir qu'il n'en a pas toujours été ainsi, en amont et en aval de l'histoire européenne des paysages, ni même en plein milieu du XIXe

---

[3] Armand Mattelart, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2005.

siècle. D'autant que le « pays » en français a de longtemps, et jusqu'à nos jours, dans les provinces, désigné la région. Coïncidant avec une redéfinition des rapports de l'homme à l'espace, l'émergence des représentations du paysage dans plusieurs pays d'Europe, à partir de la fin du XV[e] siècle, a donné lieu, en poésie comme en peinture, tantôt séparément, tantôt simultanément, à une conscience vive des caractéristiques locales, microtopiques des paysages, ou à un dépassement des frontières où coexistent les éléments les plus divers du paysage européen. Les contributions présentées ici confirment que des Temps modernes à l'époque contemporaine, la notion de paysage permet de penser tour à tour les variables locales et régionales, nationales et internationales, européennes et mondiales de ses représentations.

Car en effet, dans la mesure où il engage la relation perceptive et intellectuelle d'un sujet à un espace et à un horizon[5], d'un ici à un ailleurs, un paysage peut se déployer en deçà ou au delà des limites d'un pays et entretenir un rapport d'une ambiguïté féconde avec ce dernier. C'est à ce titre qu'il apparaît comme la figure, parmi d'autres, d'une ouverture mais aussi d'une formation au monde, d'une formation de monde, qu'il peut articuler le point de vue local subjectif et l'ouverture à l'autre et à l'univers, l'espace réel et l'espace imaginaire : tendanciellement planétaire, le paysage permet donc de penser les dynamiques de la mondialisation pour l'époque contemporaine. Ou pour le dire autrement, *paysager la mondialisation,* c'est la rendre à la fois sensible et intelligible.

Les contributions qui suivent soulignant la diversité régionale des paysages de l'Europe et des autres aires du monde, la singularité du regard de chaque écrivain sur le paysage n'en apparaît que plus claire, quoiqu'elle puisse réfléchir aussi un état du monde et une vision de l'époque. De l'expérience léopardienne de la « double vue » qui fait du paysage une métaphore de la vie, à la mélancolie de Montale, miroir indirect d'une Europe en crise dans le premier XX[e] siècle, la traversée de la poésie italienne contemporaine manifeste que le potentiel métaphorique ou le réalisme magique du paysage se dilue ou se perd parfois tout à fait dans le désenchantement du monde contemporain et les fractures de l'histoire européenne (Anna Dolfi). Au début du XX[e] siècle, l'ouverture de la poésie française à la diversité du monde manifeste que le paysage a pourtant plus que jamais vocation à être « planétaire » : les « paysages de pays » peuvent reconstruire métonymiquement le monde, et l'Europe retrouver

---

[4] François Walter, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004.
[5] A ce propos, cf. les essais de Michel Collot chez José Corti, depuis *Le Langage poétique et la structure d'horizon* (1990), jusqu'à *Paysage et poésie du romantisme à nos jours* (2005).

place dans « l'espace universel du cosmopolitisme » (Julien Knebusch). Mais cette dynamique réparatrice qui est à l'œuvre chez certains écrivains ne saurait faire oublier la dégradation concrète et l'éclipse *in situ* des paysages que l'univers du roman policier européen, en plein essor après guerre, met pleinement en lumière : la globalisation uniformise les lieux et dessaisit les sujets de leur emprise sur eux, ce qui conduit à la dématérialisation du paysage ou à sa vaine idéalisation ; à son impossibilité même, dans un présent vide que l'amnésie gagne et qui voit triompher le non-lieu (Meryem Belkaïd). De l'élan romantique vers l'infini à la mélancolie de l'entre-deux-guerres jusqu'à la dilution des contours dans les espaces standardisés du monde contemporain et du polar, le lecteur sera sans nul doute frappé par un assombrissement de perspective, qui ne caractérise cependant pas toutes les représentations artistiques contemporaines du paysage[6]. D'autant que le regard sur les paysages littéraires change et se renouvelle lui aussi.

Dans la lignée des travaux de Franco Moretti sur le roman européen, littéraires et géographes de différents pays d'Europe associent aujourd'hui leurs compétences pour élaborer un « atlas littéraire de l'Europe »[7], et se demandent à quelles conditions il est possible de « cartographier une fiction géographique » à partir de lieux précis, compte tenu de l'indétermination spatiale que cultive à l'occasion le texte littéraire (Barbara Piatti). Le paysage en littérature s'affranchit volontiers de la référence géographique pour donner lieu à un espace imaginaire original que la réception de chaque lecteur module encore à sa guise… Ainsi, quoique divers modèles culturels paysagers aient vu le jour et circulé en Europe, il ne saurait exister, du lecteur individuel à l'échelle collective, de représentation stable d'un paysage régional, national ou « européen », puisque celui-ci est construit ou déconstruit au fil du temps à la fois par les sujets, la culture et l'histoire politique de chaque pays, mais aussi par la traduction ou encore par les formes les plus récentes de la mondialisation, comme le montre le cas de la Slovaquie (Katarína Bednarova). Ces deux contributions sont une invitation à poursuivre dans sa diversité la réflexion théorique en matière de géographie littéraire, actuellement en plein essor en Europe et dans le monde[8].

---

6 Voir *Paysages européens et Mondialisation, op. cit.*

7 Voir le site du projet : http://www.literaturatlas.eu/

8 Pour une actualisation et un approfondissement de la réflexion, voir notamment les comptes rendus et les vidéos des conférences du séminaire que Michel Collot et Julien Knebusch co-animent depuis 2010 à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, « Vers une géographie littéraire », <http://geographielitteraire.hypotheses.org/seminaire-2> avec les contributions, notamment, de F. Moretti, D.-H. Pageaux, B. Westphal, R. Bouvet, J. Dünne, etc.

Du point de vue de la spatialité, les différentes contributions mettent donc en évidence le jeu des échelles multiples de l'ouverture au monde et les modalités variables de discours qui la prennent en charge : le local et le régional, le national et l'international, le mondial, l'universel, l'Europe et son « autre »… ; mais aussi les tensions qui s'instaurent entre elles, entre l'ancrage dans le lieu et dans une culture, et l'ouverture à la pluralité des mondes, pour dessiner en retour des figures et des visions variées du monde. Si Emmanuel Fraisse associe le paysage à une manière « nationale » de se penser et de penser le monde dans les romans d'éducation populaires que sont *Le Tour de la France par deux enfants* et *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, Françoise Chenet souligne en retour comment de proche en proche, chez Victor Hugo, en passant par la ville, s'affirme la dimension universelle du paysage – « vraie » ou valide pour tous les hommes et pour toutes les époques –, tandis que l'Europe représente la civilisation et la France un « spiritus loci » assimilable à un paysage de l'universel et du général « exactement référentiel ». Cette même tension du paysage vers l'universel est aussi observable dans l'œuvre de Michelet qui s'intéresse au « mystère » du paysage pour appréhender le sens de l'Histoire. Sylvain Venayre montre que si l'historien résiste d'abord aux « charmes du paysage » et conçoit l'histoire de France comme l'histoire du monde parce qu'elle se déroule dans un « pays indécis », le Bassin parisien, cette conception de l'histoire est aussi ébranlée par le coup d'Etat de Napoléon III qui conduit Michelet à se tourner vers le paysage des Alpes, « autel commun de l'Europe » où il va voir, à l'image de la surrection des Alpes, les « sources de la Révolution », un paysage européen révolutionnaire. Alain Guyot montre comment la dynamique du voyage chez Théophile Gautier incite à dégager, par delà la comparaison et la confrontation des lieux, une « communauté des paysages » ou de traits paysagers par où dialoguent pays et villes et méditerranéennes et européennes. Julien Knebusch observe ce même *télescopage* chez des poètes français du début du XXe siècle, tels Larbaud et Morand, qui pratiquent des enchaînements de lieux et de pays pour reconstruire métonymiquement des paysages internationaux dans lesquels l'Europe peut trouver sa place. Anna Dolfi découvre un paysage plus spécifiquement européen dans le *Zibaldone* de Leopardi, tandis que Katarina Bednarova repense la diversité des « paysages littéraires européens » à partir de l'exemple de la Slovaquie. L'étude comparative des littératures des Caraïbes françaises et espagnoles du 19ème siècle manifeste que l'exportation des modèles paysagers européens hors d'Europe, dans les colonies, a dû composer avec le caractère « multipolaire » des dynamiques paysagères de l'espace caribéen (Gesine Müller). Celles-ci préfigurent la poétique de la relation d'un

Edouard Glissant et une vision mondiale du monde où les dynamiques planétaires transgressent les découpages nationaux et continentaux, sans céder à une mondialisation uniformisante, réflexion par ailleurs au centre du propos de Meryem Belkaïd sur le paysage du roman policier.

Aline BERGÉ et Julien KNEBUSCH

Victor Hugo et le Paysage Europe : dépayser le paysage ?

Hugo fait indiscutablement partie de ceux qui ont inventé l'Europe et le paysage. Pour mémoire, ces textes célèbres tirés du Congrès de la Paix à Paris qu'il préside en 1849. Après avoir rappelé que la France, née de la Révolution, n'était pas concevable pour un esprit auquel on aurait dit, il y a quatre siècles :

> Un jour viendra où […] vous vous sentirez une pensée commune, des intérêts communs, une destinée commune ; vous vous embrasserez, vous vous reconnaîtrez fils du même sang et de la même race ; ce jour-là vous ne serez plus des peuplades ennemies, vous serez un peuple ; vous ne serez plus la Bourgogne, la Normandie, la Bretagne, la Provence, vous serez la France,

il prophétise pour les futurs « Etats-Unis d'Europe » dont il lance la formule à ce congrès[9] :

> Un jour viendra où vous France, vous Russie, vous Italie, vous Angleterre, vous Allemagne, vous toutes nations du continent, sans perdre vos qualités distinctes et votre glorieuse individualité, vous vous fondrez étroitement dans une unité supérieure, et vous constituerez la fraternité européenne, absolument comme la Normandie, la Bretagne […].[10]

Il ne s'agit, en apparence, que d'un simple exercice de transposition reposant sur le principe d'analogie qui permet d'inférer du futur à partir du passé et du plus grand à partir du plus petit. Ce calque implique cependant une identité de structure entre les régions et les nations qui est loin d'être évidente, d'autant qu'en 1849, les nations qui forment aujourd'hui la Communauté européenne ne sont pas toutes constituées. En particulier, l'Allemagne, à partir du patchwork de la Confédération germanique, héritière du Saint-Empire romain germanique, va réaliser son unité sous la houlette de la Prusse suivant un tout autre schéma que la France et par des voies qui vont mettre à feu et à sang l'Europe et le monde, démentant

---

9 L'idée des « Etats Unis d'Europe », n'est pas de Hugo mais d'Emile de Girardin dans *la Presse* du 15 août 1848. Lui-même la reprend d'un discours prononcé à Rouen, le 25 décembre 1847, par l'avocat Vesinet, puis dans le *Moniteur universel* du 28 février 1848. La plupart des citations de Hugo sont extraites des *Œuvres complètes* parues chez Laffont depuis 2002 dans la collection « Bouquins ». C'est à cette édition que renvoie le sigle *O.C*, qui sera suivi du titre du volume, et de la pagination de l'extrait cité.

10 Discours d'ouverture au Congrès de la Paix à Paris, 21 août 1849, *Actes et Paroles I, O.C.*, vol. *Politique*, p. 302-303.

et justifiant en un même mouvement, le message de ce congrès[11]. Ajoutons l'Italie à laquelle, en 1856, à la demande de Mazzini, Hugo adresse un vibrant appel qui s'inscrit dans cette démarche irénique et visionnaire des « Peuples-Unis d'Europe ». Le passage de l'État-nation au Peuple fait sens surtout si l'on considère la fin de cet appel qui en définit l'assiette en quelque sorte :

> Ayez toujours présent à l'esprit ce mot hideux de la diplomatie : *l'Italie n'est pas une nation, c'est un terme de géographie*.
>
> N'ayez qu'une pensée : vivre chez vous de votre vie à vous. Être l'Italie. – Et répétez-vous sans cesse au fond de l'âme cette chose terrible : Tant que l'Italie ne sera pas un peuple, l'Italien ne sera pas un homme.[12]

Est ainsi dépassée la question des frontières, naturelles entre autres, source de tant de discordes, et subsidiairement le rapport du pays, entité géographique et territoriale, à la nation, définie comme groupe humain ayant la volonté, le désir clairement exprimé de continuer la vie commune. En raison de quoi, si les Italiens sont bien « fils de cette terre prédestinée pour le bien, fatale pour le mal », il leur faut, pour être un peuple, à la fois sacrifier au « génie du lieu » et échapper à sa fatalité par un acte de l'esprit qui en fait précisément un *Spiritus loci*, c'est-à-dire un lieu à la fois immatériel et profondément ancré dans une nature matricielle, celle de Géo, dont il faudra extraire l'idée, puisque

> La Matière est au centre, au fond des sombres voûtes,
> Hydre, divinité, la plus noire de toutes ![13]

Le « point vélique « de l'Europe

Cette spiritualisation du lieu dégagé de sa gangue matricielle est donnée par l'exemple de Paris dont il fait dans l'introduction à *Paris-Guide*, qui devait accompagner l'exposition universelle de 1867, le « lieu qui pense »[14], c'est-à-dire le lieu de l'Universel. Lieu spirituel, la Ville pour Hugo n'est alors la capitale d'aucun empire. Elle n'a pas de territoire. Elle est au centre

---

[11] Voir le Congrès de la Paix de 1869, à la veille de la guerre de 1870 dont on peut rappeler que par l'annexion de l'Alsace et la Lorraine, elle a engendré les deux guerres mondiales et tous les bouleversements territoriaux, entre autres, dont l'Europe actuelle est issue sans qu'on puisse affirmer que sa forme soit définitive. Voir la Bosnie, la Moldavie, la Macédoine, etc. Hugo en 1869 : « Qu'une dernière guerre soit nécessaire, hélas ! je ne suis certes pas de ceux qui le nient. Que sera cette guerre ? Une guerre de conquête. Quelle est la conquête à faire ? la liberté », 4 septembre 1869, *Actes et Paroles II, ibid*, p. 622.

[12] *Actes et Paroles II*, « A l'Italie », *ibid*., p. 509.

[13] *Dieu, L'océan d'en haut*, *O.C.*, vol. *Poésie* IV, p. 645.

d'un réseau et agit sur l'univers par capillarité. C'est d'ailleurs le sens de ces villes vues du haut d'une tour où d'un clocher et décrites suivant le paradigme donné par le *Paris à vol d'oiseau* de *Notre-Dame de Paris* dont l'une des caractéristiques est de mettre en évidence leur structure réticulaire. Dans *Le Rhin*[15], récit de voyage publié en 1842, Aix-la-Chapelle, Cologne, Mayence, Francfort, Strasbourg, Bâle sont décrites « aux pieds de l'auteur », s'étalant dans leur enchevêtrement de rues, de rivières (Hugo note les canaux et les affluents) qui forment des « zigzags », des « ourlets », des « nœuds » et des « broderies » – la métaphore textile est assez éloquente. Toutes ces descriptions se répondent en écho et sont le produit de l'intelligence poétique qui relie entre eux des espaces que la politique a séparés. Superposées, les villes révèlent des analogies avec d'autres villes du monde et dévoilent une même organisation politique. Elles donnent l'image du processus de civilisation dont elles ont été les principaux agents grâce à leur commerce et à leur alliance. En contrepoint, le réseau mort des burgs démantelés témoigne de la féodalité disparue et de ses luttes anciennes avec le pouvoir impérial. Ces deux réseaux entremêlés figurent la complexité et la variété du Saint-Empire et la difficulté avant 1848 pour la Confédération germanique de se constituer en entité politique.

Pour Hugo, cette construction de l'Europe ne peut se faire sur le modèle germanique : les points nodaux qu'occupent les villes sont en passe de devenir des points morts faute d'être connectés à une capitale, une « tête ». Il faut une volonté organisatrice. La solution qu'il propose est le modèle français dont la réussite tient à un pouvoir centralisateur installé à Paris et à un système rayonnant figuré par la toile d'araignée dont on connaît la valeur emblématique pour Hugo. C'est ce système que le réseau de chemin de fer français va bientôt actualiser. Et d'une autre façon, c'est celui qui structure la carte, expansion du paysage vu du haut de la montagne qui domine Heidelberg, par exemple, « un paysage qui n'était pas un paysage, mais une grande carte géographique presque circulaire »[16].

Comme on le devine, l'idée clé est celle de la connexion, qui implique l'existence de points nodaux gardant une certaine autonomie (ville, région ou pays) mais avec des liens, parfois invisibles, capables de les faire vibrer tous ensemble au moindre mouvement de la toile pour peu qu'un centre leur donne l'impulsion. Et ce centre ne peut qu'être ce Paris idéel dont Hugo fait la capitale de l'Europe :

---

14 *Paris*, *O.C.*, vol. *Politique*, p. 25.

15 Dans sa conclusion – politique – Hugo proclame la nécessité d'une Europe unie et soudée par le Rhin, artère, voie de passage et non frontière.

16 *Le Rhin*, Lettre XXVIII, *O.C.*, vol. *Voyages*, p. 281.

> Que l'Europe soit la bienvenue.
>
> Qu'elle entre chez elle. Qu'elle prenne possession de ce Paris qui lui appartient, et auquel elle appartient. Qu'elle ait ses aises et qu'elle respire à pleins poumons dans cette ville de tous et pour tous, qui a le privilège de faire des actes européens ! […] c'est ici qu'ont été posées, débattues et résolues dans le sens de la délivrance toutes les grandes questions de cette époque : droit de l'individu, base et point de départ du droit social, droit du travail, droit de la femme, droit de l'enfant, abolition de l'ignorance, abolition de la misère, abolition du glaive sous toutes ses formes, inviolabilité de la vie humaine.[17]

Pour les nostalgiques de l'idée européenne telle que Hugo l'a portée, l'état actuel de l'Union est la preuve *a contrario* de la justesse de ses analyses. Navire démâté et immobile, l'Europe n'a toujours pas trouvé son « point vélique » :

> On sait ce qu'est le point vélique d'un navire ; c'est le lieu de convergence, endroit d'intersection mystérieux pour le constructeur lui-même, où se fait la somme des forces éparses dans toutes les voiles déployées. Paris est le point vélique de la civilisation. […] La désagrégation des initiatives divergentes dans l'infini vient s'y recomposer et donne sa résultante […]. Paris est sur toute la terre le lieu où l'on entend le mieux frissonner l'immense voilure invisible du progrès. […]
> Paris fait à la multitude la révélation d'elle même. Cette multitude que Cicéron appelle *plebs*, que Bessario appelle *canaglia*, que Walpole appelle *mob*, que de Maistre appelle *populace*, et qui n'et autre chose que la matière première de la nation, à Paris, elle se sent peuple. Elle et à la fois brouillard et clarté. C'est la nébuleuse qui, condensée, sera l'étoile.
> Paris est le condensateur.[18]

Pour que la fonction messianique de la Ville s'accomplisse, il faut qu'elle soit un centre irradiant, ouvert sur le monde et donc un lieu de communication et de passage(s). Hugo le répète : Paris fonctionne par « la simple irradiation de la pensée » et il est aussi inutile de vouloir l'enfermer dans des murailles que de lui ôter les institutions qui la font « capitale » sans décapiter l'univers.

Qu'on le regrette ou non, Paris a perdu ce pari. On excusera ce jeu de mots facile, justifié cependant par la définition que Hugo donne du calembour, « fiente de l'esprit qui vole », puisque c'est exactement cette opération de délestage de sa « matière » qui permet à l'esprit de voler et à Paris de se constituer comme lieu de la pensée.

Mais, à y regarder de près, l'opération alchimique qu'implique un tel processus est précisément celle qu'opère le paysage. On pourrait reprendre terme à terme cette « fonction » de Paris pour l'appliquer au paysage. Lequel est bien ce « lieu de convergence, endroit

---

17 *Paris, O.C.,* vol. *Politique*, p. 35.
18 *Ibid.*, p. 20.

d'intersection mystérieux pour le constructeur lui-même », « condensateur », « révélateur » d'une identité à vrai dire fluctuante, à l'image du navire parisien, il est aussi la possibilité d'une recomposition permanente. Plus encore, il est l'ouverture au monde qui met en connexion le dedans et le dehors, le proche et le lointain. Il est la figure de toutes les médiations, dont celle qui convertit le lieu et l'histoire en civilisation, c'est-à-dire en progrès. Espace de l'entre-deux, figuration floue d'une frontière mouvante entre le visible et l'invisible, le *paysage* est symboliquement ce lieu de *passage* où règne Hermès, le dieu psychopompe, ainsi que Hugo lui-même le définit dans un texte fondateur inspiré par les montagnes de grès de Pasages, où, à l'évidence, il extrait du nom du lieu son principe spirituel[19]. Sa théorie du paysage, en somme. Oxymorique, « à la fois brouillard et clarté », le paysage, tel qu'il apparaît dans cet entre-deux crépusculaire – mais on pourrait également convoquer toutes les aubes de la poésie de Hugo – est la figure même d'Europe, enlevée par Zeus.

L'Europe dans « l'œil de la pensée »

Le rêve d'une Europe unie et pacifique est en quelque sorte un ressourcement, comme si poètes et artistes l'avaient *enlevée* au Mythe pour la donner à l'Histoire tout en lui conservant sa signification originelle donnée par l'étymologie qui en fait conjointement « la contrée du couchant, la ténébreuse » et la femme au « large visage », ou à la « large vue », la terre qui « s'étend jusqu'où le regard peut porter ». L'Europe n'a donc pas d'autres limites que celles de l'acuité de notre regard, c'est-à-dire de notre pensée. Autant affaire de perspective que de prospective, elle est elle-même ce « riche et libre prospect », autrement dit, paysage, offert au regard du penseur, à charge pour lui d'en faire « passer » le message qui, plus que jamais, ici, est dans le medium. Le mot convient à Hugo et à la « création fantôme » dont il est le visionnaire et le vecteur.

Europe, figure/visage, et paysage sont homothétiques. Dès qu'il est reconnu, le paysage légitime le poète devenu pythie vaticinante ou visionnaire halluciné. Ainsi, au sommet du

---

19 « Vous savez, mon ami, que pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création que le contemplateur aperçoit, qui font du grand tout un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété, et qui sont, pour ainsi parler, les racines mêmes de l'être […]. Toutes les fois que la nature morte semble vivre, elle nous émeut d'une émotion étrange. C'est le soir surtout, à l'heure inquiétante du crépuscule, que commence à prendre forme cette partie de la création qui se fait fantôme. Sombre et mystérieuse transfiguration ! », *Pyrénées*, *O.C.*, vol. *Voyages*, pp. 806-807.

Rigi-Kulm (voyage de 1839), après un moment de désarroi et d'épouvante devant « un chaos d'exagérations absurdes et d'amoindrissements effrayants »,

> Ce ne sont plus des paysages, ce sont des aspects monstrueux. L'horizon est invraisemblable, la perspective est impossible ; c'est un chaos d'exagérations absurdes et d'amoindrissements effrayants […]. A cette hauteur la convexité du globe se mêle jusqu'à un certain point à toutes les lignes et les dérange. Les montagnes prennent des postures extraordinaires. La pointe du Rothorn flotte sur le lac de Sarnen ; le lac de Constance monte sur le sommet du Rossberg ; le paysage est fou.[20]

il « prend racine » et la mémoire aussi tendue que le regard, il voit se former l'Europe sous l'action conjuguée des grands hommes providentiels et de la nature :

> j'étais seul, je rêvais – qui n'eût rêvé ? – et les quatre géants de l'histoire européenne venaient comme d'eux-mêmes devant l'œil de ma pensée se poser debout aux quatre points cardinaux de ce colossal paysage : Annibal dans les Alpes allobroges, Charlemagne dans les Alpes lombardes, César dans l'Engadine, Napoléon dans le Saint-Bernard.[21]

La rencontre transhistorique entre les héros fondateurs de l'Europe (du moins dans ce texte) n'est possible que parce qu'ils avaient eux aussi « le monde dans l'œil »[22] et que leur génie de « civilisateurs violents » comme celui des « civilisateurs sereins »[23] n'est que la manifestation du « génie du lieu ». Comme on le voit, si l'on peut dire, l'Europe est essentiellement un problème d'optique et de vision.

Si l'Europe politique doit être, c'est d'abord parce qu'elle est la duplication au plan humain de cette chaîne de montagnes qui est son épine dorsale. Mais les nations quant à elles se diluent dans un paysage impossible et littéralement devenu « fou ». Elles ne se retrouvent que par une opération de l'esprit. On peut se demander, du reste, si cette expérience limite du paysage n'est pas la condition même de la vision d'une Europe à la fois totalement adéquate au lieu et déterritorialisée, elle-même « invraisemblable » tant que la raison n'aura pas mis de l'ordre dans ce « chaos d'exagérations absurdes » pour laisser à « l'œil de la pensée » et à la mémoire faire leur travail de recomposition.. L'Europe est *cosa mentale*, « vue de l'esprit », comme disait Valéry du paysage.

---

20 *Ibid*., p. 677.

21 Suite de la promenade au Rigi, lettre du 17 septembre 1839, *Alpes*, *O.C.*, vol. *Voyages*, p. 679.

22 Voir l'Album de 1840, *Le Rhin,* Paris, Imprimerie nationale, 1985, p. 381.

23 Cf. Discours de réception à l'Académie française (1841), *O.C.,* vol. *Politique*, p. 93.

Le paysage dépaysé

Subjugué par le « spectacle sublime »[24] qu'il a sous les yeux, et anticipant la réflexion qu'il mènera dans *Quatrevingt-Treize* sur la véritable signification de cette lutte fratricide, Hugo choisit manifestement pour l'Europe le plus vaste paysage par « élargissement de l'horizon », celui qui « conduit l'âme aux idées générales » et portera le mieux « l'idée universelle »[25]. On a bien au sens propre une sublimation qui vaporise le lieu et le « disperse », conformément à cette fonction du paysage analogue à celle de Paris[26]. Et il s'agit bien aussi d'une transfiguration, opération nécessaire au passage d'un état/Etat à un autre par cette épuration qui finit par aboutir à l'effacement de l'identité originelle et individuelle comme à celui des frontières :

> Les frontières s'effaceront sous la lumière des esprits […].
>
> La France a cela d'admirable qu'elle est destinée à mourir ; mais à mourir comme les dieux, par la transfiguration. La France deviendra Europe. Certains peuples finissent par la sublimation comme Hercule ou par l'ascension comme Jésus-Christ. On pourrait dire qu'à un moment donné un peuple entre en constellation.[27]

Mais il existe un autre moyen encore plus subtil, parce que secret et occulté, de transformer le lieu en universel et d'en faire le véritable lieu commun de notre humanité, tout en lui conservant sa particularité : c'est la théorie des « correspondances », inspirée à Baudelaire par Swedenborg et reconnue dans l'œuvre de Hugo. En fonction de l'« universelle analogie » les lieux se correspondent et renvoient à un même paradigme. La verticalité inhérente à la sublimation et à la transfiguration se combine alors avec l'horizontalité du réseau qui met les lieux en concordance – le mot convient parfaitement au message pacifique de cette Europe Paysage.

Pour obtenir ce résultat, Hugo et d'une manière générale, le poète, possède deux moyens. Le premier, explicite, est la comparaison et la métaphore qui font tout revenir au Même. Parmi d'innombrables exemples, celui que donne Hugo dans la Préface des *Burgraves*, à la fois théorie et application :

---

24 *Alpes*, *O.C.*, vol. *Voyages*, p.680.

25 « Les vastes horizons conduisent l'âme aux idées générales ; les horizons circonscrits engendrent les idées partielles […]. Pays, Patrie, ces deux mots résument toute la guerre de Vendée. Querelle de l'idée locale contre l'idée universelle ; paysans contre patriotes », *Quatrevingt-Treize*, III, I, 6, Livre de poche classique, p. 286.

26 « La fonction de Paris, c'est la dispersion de l'idée », *Paris, O.C.*, vol. *Politique*, p. 27.

27 *Le Droit et la Loi, Actes et Paroles I*, *ibid.*, p. 66.

> Ce que la fable a inventé, l'histoire le reproduit parfois. La fiction et la réalité surprennent quelquefois notre esprit par les parallélismes singuliers qu'il leur découvre. Ainsi […], il y a aujourd'hui en Europe un lieu qui, toute proportion gardée, est pour nous, au point de vue poétique, ce qu'était la Thessalie pour Eschyle, c'est-à-dire un champ de bataille mémorable et prodigieux. On devine que nous voulons parler des bords du Rhin. Là en effet, comme en Thessalie, tout est foudroyé, désolé, arraché détruit, tout porte l'empreinte d'une guerre acharnée, implacable […]. Là en effet, il y a six siècles, d'autres titans, ont lutté contre un autre Jupiter. Ces titans, ce sont les burgraves ; ce Jupiter, c'est l'empereur d'Allemagne.[28]

Parfaitement adéquats à un lieu dont ils sont l'émanation et qu'ils ont marqué de leur empreinte, paysage eux-mêmes en quelque sorte, les Burgraves deviennent dans la fiction de Hugo le symbole de l'Europe à construire :

> Ainsi toute proportion gardée […], si Eschyle, en racontant la chute des titans, faisait jadis pour la Grèce une œuvre nationale, le poète qui raconte la lutte des Burgraves fait aujourd'hui pour l'Europe une œuvre vraiment nationale, dans le même sens et avec la même signification. Quelles que soient les antipathies momentanées et les jalousies de frontières, toutes les nations policées appartiennent au même centre et sont indissolublement liées entre elles par une profonde et secrète unité. […] La France, lors même que nous nous unissons à l'Europe dans une sorte de grande nationalité, n'en est pas moins notre première patrie comme Athènes était la première patrie d'Eschyle et de Sophocle. Ils étaient athéniens comme nous sommes français, et nous sommes européens comme ils étaient grecs.[29]

On ne saurait être plus explicite sur la fonction de ces « parallélismes singuliers » sur lesquels s'appuie la Conclusion politique du *Rhin*. D'où l'abus des métaphores qu'on lui reprochera et qui discréditent le message aux yeux des politiques avisés.

C'est pourquoi, peut-être, Hugo utilise un autre moyen, une sorte de botte secrète qui, par une délocalisation de fait, accomplit le transfert sans le signaler. L'exemple le plus élaboré se trouve au cœur du *Rhin*, dans la lettre XX. On pourrait croire que cette lettre, qui s'intitule *De Lorch à Bingen,* a pour référent géographique la rive allemande du Rhin. Pour de multiples raisons, il n'en est rien : écrite en France (place Royale, en 1841) à partir de notes et surtout de sources livresques, elle décrit non seulement une excursion que Hugo n'a jamais faite[30], mais elle raconte des anecdotes qui, elles, sont explicitement situées en France (la forêt de Bondy, Milly, le Gâtinais) ou dans un allégorique village de Petit-Sou. S'il est cependant question de la rive allemande, c'est pour en dénier l'appartenance à l'Allemagne et en réclamer, ici sur le mode poétique, voire poïétique, la restitution à la France, conformément à

---

28 *Les Burgraves*, Garnier-Flammarion, 1985, p. 44.
29 *Ibid*., p. 44.

l'intention avouée de la Conclusion. Quant au « miroir d'encre » final, la genèse du texte révèle qu'il désigne vraisemblablement la Seine à Caudebec plutôt que le Rhin à Bingen… Ce « miroir d'encre » figure, en effet, à quelques mots près, dans un fragment situé entre 1835 et 1837 :

> Au-dessus des murs en avant des maisons gisait comme un amas/lac de ténèbres. Il n'y avait plus dans toute la ville que sept fenêtres éclairées. Par un hasard étrange, ces sept fenêtres, pareilles à sept rouges étoiles, reproduisaient avec une exactitude parfaite la Grande-Ourse qui étincelait en ce moment-là même, pure et blanche, au fond du ciel ; si bien que la majestueuse Constellation, allumée à des millions de lieues sur nos têtes, semblait se refléter à nos pieds dans un miroir d'encre.[31]

Dans une lettre écrite par Hugo à Léopoldine, avant de remonter la Seine en passant par Jumièges et datée, d'Etaples, près Boulogne-sur-Mer, le 3 septembre [1837], 9 h. du soir, il en donne l'origine qui lie cette expérience vécue à ce qu'il a de plus intime, sa fille :

> Tout le jour je regardais le ciel et je songeais encore à toi, ma Didine, en voyant cette belle constellation, ce beau chariot de Dieu, que je t'ai appris à distinguer parmi les étoiles. […] où nous mettons des taches d'encre, il pose des soleils.[32]

Et il y dessine la Grande-Ourse sous la forme de sept taches d'encre. On trouve dans la lettre XX d'autres paysages repiqués de ces feuillets antérieurs comme celui-ci :

> Ce n'est autour de moi à perte de vue que montagnes, prairies, eaux vives, vagues, verdures, molles brumes, lueurs humides qui chatoyaient comme des yeux entr'ouverts, vifs reflets d'or noyés dans le bleu des lointains, magiques, forêts pareilles à des touffes de plumes vertes, horizons moirés d'ombres et de clartés. – C'était un de ces lieux où l'on croit voir faire la roue à ce paon magnifique qu'on appelle la nature.[33]

Situés à des points clés de la lettre, ces paysages prétendument rhénans prennent une dimension universelle et symbolique. On peut y voir, certes, un autre exemple de mystification, la date de ces fragments les situant en France, n'importe où, mais tout aussi bien nulle part et rêvés. Il y a de l'ironie dans ce « Je ne sais pas comment s'appelle cet endroit » qui introduit « le paon magnifique qu'on appelle la nature ». Mais c'est aussi la volonté de signifier que « la nature est partout la même » et donc à tous. Une façon de nier la spécificité

---

30 Voir les mises au point de Jean Gaudon dans son édition du *Rhin*, Paris, collection de l'Imprimerie nationale, 1985, t. I, p. 425.

31 Feuilles paginées III. 1834-1837, in Œuvres complètes, Paris, Club français du livre, 1968, t. V, 1968, p. 1015. Cf. *Le Rhin*, lettre XX, *O. C., Voyages,* p.163.

32 Léopoldine Hugo, *Correspondance*, Klincksieck, 1976, p. 150.

du paysage rhénan, le particularisme régional et de réaliser narrativement, par la coalescence d'impressions rhénanes de voyage et de souvenirs à demi-rêvés de paysages français, l'union des deux pays qui sera le sujet de la Conclusion. L'ironie réelle mais secrète puisqu'elle n'est accessible qu'à ceux qui sont entrés dans la confidence des papiers de travail de cette construction du texte, et ici du paysage, porte donc exclusivement sur le mythe de l'identité régionale, voire nationale, dont le paysage serait la révélation. Sans que ce soit toujours très clair, le paysage n'est pas pour Hugo une variété *d'argumentum a loco*[34] et n'assure aucune légitimité territoriale.

Le Rhin contient d'autres paysages a-topiques et transitionnels chargés de dire non un lieu ponctuel, encore qu'il soit exactement référentiel, mais le rapport du lieu à l'universel et, comme on vient de le voir avec le « miroir d'encre », au cosmos.

J'en donnerai pour conclure un autre exemple que je trouve personnellement émouvant. Dans la lettre XVIII consacré à Bacharach, ce merveilleux « bourg fée » situé dans un « paysage farouche », ou plutôt « féroce » comme l'intitulera le sommaire, après avoir décrit, toujours d'après ce même sommaire, « l'Europe, la civilisation et le dix-neuvième siècle accrochés à un clou dans un cabinet » sous la forme d'une lithographie accompagnée d'un « quatrain folâtre », c'est-à-dire l'aube du dix-neuvième siècle qui commence à poindre à Bacharach, Hugo regarde sous sa croisée une sorte d'arrière-cour attenante à l'église romane où jouent tout le jour deux petites filles et trois garçons :

> Dans tous les coins du jardinet des gerbes étoilées de soleils, de roses-trémières et de reines-marguerites, éclataient comme les bouquets d'un feu d'artifice. Autour de ces touffes flottait sans cesse une neige vivante de papillons blancs auxquels se mêlaient des plumes échappées d'un colombier voisin. Chaque fleur et chaque grappe avait en outre sa nuée de mouches de toutes les couleurs qui resplendissaient au soleil.

Le soir, Hugo s'est décidé à monter vers l'église et ce « réjouissant jardin » et,

> tout à coup je sentis que la terre pliait et s'enfonçait sous moi. Je baissais les yeux, et, à la lueur des constellations, je reconnus que je marchais sur une fosse fraîchement creusée. Je regardai autour de moi ; des croix noires avec des têtes de mort blanches

---

33 Feuilles paginées III. 1834-1837, *op. cit.* p. 1013 et *Le Rhin*, lettre XX, *O. C., Voyages,* p. 147-148. .

34 En réponse à J. Venedey, fouriériste partisan d'une Europe fondée sur l'alliance de l'Allemagne et de la France mais à condition que la France rende l'Alsace qui est allemande (proposition symétrique des Français qui, en 1840, réclament la restitution de la rive gauche du Rhin), Xavier Marmier lui oppose le paysage alsacien « où tout à un caractère d'ordre, de bien-être, de vertus domestiques », il témoigne du bonheur des Alsaciens d'être Français. J. Venedey publie en 1841 deux brochures, l'une en français : *La France, l'Allemagne et la Sainte-Alliance des peuples* et l'autre en allemand, *Der Rhein*. Xavier Marmier en rend compte dans la *Revue des Deux-Mondes* de mai 1841.

> surgissaient vaguement de toutes parts. Je me rappelai alors les molles ondulations du terrain d'en bas. J'avoue qu'en ce moment-là je ne pus me défendre de cette espèce de frisson que donne l'inattendu. Mon charmant jardinet plein d'enfants, d'oiseaux, de colombes, de papillons, de musique, de lumière, de vie et de joie, était un cimetière.[35]

Association banale chez Hugo du paysage et de la mort, c'est-à-dire de la vie. Cette même nature exubérante se retrouve dans la broussaille colossale de la rue Plumet, dans *Les Misérables* :

> A midi mille papillons blancs s'y réfugiaient, et c'était un spectacle divin de voir là tourbillonner en flocons dans l'ombre cette neige vivante de l'été.

Ces « mille papillons blancs », véritables « neige vivante », qui transitent d'un texte à l'autre sont une autre façon d'affirmer l'unité du monde et d'assurer la continuité de la création où "Tout travaille à tout". Ce qui rend dérisoire toute clôture, comme en témoigne le symbole du jardin de la rue Plumet. Rien ne peut s'opposer à « l'effort sacré des choses vers la vie » et à une nature qui « déconcerte les arrangements mesquins de l'homme ». Ce jardin cosmique, dit-il encore, est le « symbole de la fraternité humaine »[36].

Pour en faire le lieu commun et transcendant d'une humanité retrouvée et réconciliée, il fallait dépayser le paysage et en faire cet objet transitionnel qui de l'Europe et de son territoire conduit vers l'univers.

Françoise CHENET
Université Stendhal Grenoble I

---

35 *Le Rhin*, lettre XVIII, *op. cit*, p. 129.
36 *Misérables*, IV, III, 3, *O.C.*, Laffont, « Bouquins », p. 700-702.

Goethe à Haïti ?
Dynamiques paysagères postcoloniales
dans la littérature des Caraïbes françaises et espagnoles du XIXe siècle

> Connaissez-vous le pays du cèdre et de la vigne, où sont des fleurs toujours nouvelles, un ciel toujours brillant ; où les ailes légères du zéphyr, au milieu des jardins de roses, s'affaissent sous le poids des parfums ; où le citronnier et l'olivier portent des fruits si beaux ; où la voix du rossignol n'est jamais muette ; où les teintes de la terre et les nuances du ciel, quoique différentes, rivalisent en beauté ?[37]

Cet éloge romantique de la nature se trouve au début du roman *Stella*, paru en 1859, de l'écrivain haïtien Émeric Bergeaud. Il s'agit là d'une citation de Lord Byron, qui fait elle-même référence – du moins en ouverture – au *Mignon* de Goethe. Comment expliquer que les descriptions d'espaces naturels italiens sous la plume d'écrivains allemands ou anglais se trouvent transplantées dans les Caraïbes, plus précisément à Haïti, dont on veut ensuite célébrer le caractère « indigène » ?

La distance qui existe entre la description paysagère elle-même et le point de vue de celui qui la produit, cette distance qui est encore chantée dans le premier roman de l'État haïtien récemment fondé (qui est donc dans une situation postcoloniale) renvoie directement au questionnement central de notre propos. Voir un paysage signifie « s'arranger »[38] un « bout de monde » visible pour le transformer en image esthétique virtuelle. Voir une partie du monde en tant que paysage présuppose une distance avec celui-ci et une approche esthétique différente de celle de l'utilité pratique[39]. Le « paysage » ne peut donc se produire en tant que phénomène « historique » que lorsque les conditions culturelles en sont données. Il est alors particulièrement nécessaire que le monde n'apparaisse plus comme un « étranger mythique », mais comme un espace que l'homme peut agencer activement[40] ; pour reprendre Aline Bergé :

---

37 Émeric Bergeaud, *Stella*, Paris, E. Dentu, 1859, p. 1.

38 Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, « Einleitung », Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans (éds.), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne. (Post-)Modernist Terrains: Landescapes – Settings – Spaces*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, pp. 21-36 et 22.

39 *Ibid*.

40 *Ibid*.

« Le paysage désigne d'abord la relation d'un sujet à un espace et à un horizon qui peuvent se clore ou se déployer sous le regard de manière statique – ou dynamique – par mouvement, déplacement, migration »[41].

Les analyses qui vont suivre procèdent donc d'une compréhension du paysage qui s'inscrit dans la sémantique spatiale en tant qu'espace produit culturellement et sociétalement[42]. Étant donné que la relation espace-sujet est constitutive de toute forme de définition paysagère, le concept spatial qui lui est supérieur est fondamentalement de nature dynamique.

Quelles constructions paysagères sont à l'œuvre dans des textes du XIXe siècle rédigés dans une situation spécifiquement coloniale voire postcoloniale ? Plus précisément, quelle est la situation entre la deuxième et la troisième phase de globalisation accélérée, c'est-à-dire entre 1830 et 1870 ? Dans quelle mesure un regard sur la mise en scène de dynamiques paysagères dans des textes littéraires de sphères coloniales diverses peut-il apporter une contribution particulière à une recherche comparée sur le colonialisme ?

Le monde insulaire des Caraïbes au XIXe siècle peut être pratiquement désigné comme un « kaléidoscope de structures et de dynamiques coloniales », dans la mesure où des expériences coloniales dans le champ de systèmes hégémoniques les plus divers s'y concentrent et fournissent l'occasion de soutiens et de démarcations, d'échanges et de confrontations[43].

La mise en scène du paysage a dès l'origine un rôle prédestiné dans la littérature des Caraïbes. Édouard Glissant le formule ainsi dans son *Discours antillais* : « Notre paysage est son propre monument : la trace qu'il signifie est repérable par-dessous. C'est tout histoire »[44]. Sur le fond des débats du postcolonialisme, les mises en scène paysagères servent à indiquer si – et dans quelle mesure – les auteurs postcoloniaux abandonnent dans le roman colonial la représentation exotique de la nature et si des textes qui déchiffrent peu à peu d'une façon nouvelle le pays et son paysage (et en prennent ainsi possession de façon imaginaire et

---

41 Argument du colloque de Florence, URL : http://www.colloque-pem-finaly.com (mai 2009).

42 Cf. Joachim Ritter qui pense que les différents éléments naturels ne deviennent paysage que quand l'homme se tourne vers eux sans but pratique, dans une simple contemplation plaisante, pour être en tant que lui-même dans la nature. « Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft », *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974, pp. 141–163, p. 150 et suivantes. Cité d'après Manfred Schmeling, Monika Schmitz-Emans, *op. cit.*, p. 22.

43 Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, Barcelona, Casiopea, 1998, p. 15.

44 *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 2002, p. 21.

langagière) voient le jour[45]. La topique paysagère souvent exotique de la littérature postcoloniale du XIX[e] siècle est révélatrice pour notre problématique, car la colonisation a impliqué aussi une prise de possession langagière et littéraire. C'est à l'aide des modèles d'imagination et de représentation européens que des paysages ont été perçus et ainsi rendus accessibles au « vieux » monde[46], ce qu'illustre la citation de Bergeaud en introduction.

Nous allons donner ici la parole à quatre représentants littéraires de différents espaces coloniaux des Caraïbes, qui dans leur positionnement politique sont chacun représentatifs des questions coloniales qui concernent leur propre sphère coloniale. Au premier plan, on trouve le roman *Stella* (1859) déjà cité de l'écrivain haïtien Émeric Bergeaud, qui a vécu longtemps à Paris. Eugenio Maria de Hostos, qui a séjourné longtemps en Espagne et aux États-Unis, s'exprime quant à lui pour l'espace colonial espagnol. Louis Maynard de Queilhe, originaire de la Martinique, et d'une certaine manière la Condesa de Merlin (ou Comtesse Merlin), née à Cuba, représentent la sphère coloniale française. Ils ont eux aussi vécu principalement dans la métropole française. Par conséquent, ces quatre auteurs ont tous passé de longues phases de leur vie dans leur pays mère respectif. Ils sacrifient à l'idéal de l'écriture romantique : leurs œuvres les plus emblématiques ont été publiées entre 1835 et 1863, c'est-à-dire dans la période romantique en Amérique latine et dans les Caraïbes, qui s'étend de 1830 à 1870.

Nous avons ainsi quatre voix issues de sphères coloniales grandement diverses : Bergeaud qui vient de l'île d'Haïti, indépendante de la France, évolue dans un contexte bien différent de celui de Maynard de Queilhe, écrivain en Guadeloupe, colonie française n'ayant jamais acquis l'indépendance. Hostos et, dans une certaine mesure la Condesa de Merlin, en tant que représentants de la sphère coloniale espagnole, se situent déjà, vu sous l'aspect langagier, dans un environnement où la recherche de l'indépendance est un thème d'une toute autre importance que dans l'empire colonial français, étant donné que les îles des Caraïbes ont été les dernières enclaves américaines dépendantes de la *Madre Patria España*. Considéré sous l'angle purement historique, seul le roman *Stella* peut de ce fait être attribué à une situation postcoloniale.

La présente analyse se focalisera sur trois aspects fondamentaux : 1) Les différentes conceptions paysagères et leurs dynamiques spatiales, si tant est que des paysages soient

---

45 Gabriele Blümig, *Retour au paysage natal. Zur Natur im postkolonialen Roman der frankophonen Antillen*, Würzburg, thèse de doctorat, 2004, p. 11. Consultée le 30 avril 2009 : URL : http://www.opusbayern.de/uniwuerzburg/volltexte/2006/1741/pdf/Dissertation_Bluemig_Gabriele.pdf.

46 *Ibid*.

produits de façon pragmatiquement culturelle en tant qu'espaces ; 2) Les positionnements face au *statu quo* colonial ; 3) L'interaction de ces deux phénomènes.

Parallèlement à ces questions centrales, l'analyse visera un niveau supérieur de réflexion. Dans les années 1960, les concepts de *spatial turn* dans les sciences historiques ou de *topographical turn* dans les études culturelles ont amené un changement paradigmatique. Entre-temps, le « tournant paysager » est devenu un thème de discussion pour les chercheurs en tant que dimension partielle du « tournant spatial »[47]. À côté du *temps*, *l'espace* et avec lui *le paysage* ont été à leur tour perçus comme manifestation de « grandeur » culturelle. En vérité, ce changement ne représente pas un nouveau point de départ scientifique, mais il est pris ici comme une occasion d'inventorier la mise en scène de dynamiques paysagères dans des textes du XIXe siècle. L'exposé qui suit se démarque donc d'une application conséquente de nouvelles catégories au sens d'un changement paradigmatique « kuhnien ». Le *topographical turn* repose sur l'expérience d'une rupture de l'équation établie entre l'identité culturelle et l'espace comme territoire national ; Benedict Anderson parle dans ce contexte d'un « imaginaire » des espaces territoriaux en tant qu'espaces homogènes. L'expérience de cette rupture se condense dans la figure du *displacement*, qui a remplacé des concepts de migration conventionnels tels que l'exil et la diaspora[48]. Même si le projet d'« identité culturelle » a déjà au XIXe siècle un caractère construit, il faut pourtant s'attendre dans les textes de cette époque, et ceci pour des raisons évidentes, à une mise en scène littéraire, qui véhicule justement cette équation d'identité culturelle et de territoire national. Les représentants du *spatial turn* admettent également qu'une ère d'impérialisme représente en soi une réflexion sur la thématique spatiale. Cependant, il ne sera pas tenu compte ici d'une compréhension de l'espace au sens du *spatial turn*, puisqu'il s'agit avant tout de structures et d'espaces statiques en tant que masses physiques.

Le fait de privilégier le temps au XIXe siècle apparaît à première vue compréhensible, et ceci tout particulièrement pour des textes littéraires de l'Amérique latine et des Caraïbes. Un auteur classique comme Chateaubriand jouissait par exemple d'un grand prestige auprès des auteurs sud-américains et caribéens. Sa célèbre phrase des *Mémoires d'outre-tombe* est symptomatique d'un fondement *historico-chronologique* omniprésent :

---

47 Aline Bergé, « Le tournant paysager de la littérature contemporaine », *Paysage & Modernité(s)*, A. Bergé, M. Collot dir., Bruxelles, Ousia, 2007, p. 98.

48 Sigrid Weigel, « Zum *topographical turn*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften », *KulturPoetik*, n°2, 2002, pp. 151-165, p. 156.

> Je me suis rencontré entre deux siècles comme au confluent de deux fleuves ; j'ai plongé dans leurs eaux troublées, m'éloignant avec regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue.[49]

Il s'agit là d'une expérience du temps intense, et plus concrètement du sentiment dominant d'un déclin d'un *Ancien régime* regretté. En axant le regard sur la mise en scène de dynamiques paysagères, on tentera de remettre en question l'hypothèse reconnue qui présente le XIXe siècle comme « un siècle du temps »[50].

Tout ceci doit être considéré uniquement comme une ébauche pour des réflexions futures. Avant de considérer les romans, il faudrait retenir ceci en résumé : à partir des interprétations données des quatre textes littéraires choisis, cet article se concentrera essentiellement sur les constructions paysagères en tant que dynamiques spatiales et sur le positionnement littéraire face au *statu quo* colonial, ainsi que sur l'interaction qui existe entre ces deux phénomènes. Ce n'est que dans la conclusion qu'on tentera de répondre à la question scientifico-paradigmatique de fond en considération de son applicabilité[51].

Émeric Bergeaud : Stella *(1859)*

L'action du roman se situe entre 1789 et 1804, à une époque de bouleversement politique qui, avec la Révolution française et l'abolition de l'esclavage, a profondément changé l'île Hispaniola et qui a conduit le pays à mener un long combat pour la liberté en tant que nation indépendante[52]. Sous forme d'une historiographie fictionnalisée émaillée d'éléments de tradition littéraire allégorique, Bergeaud décrit l'époque des guerres d'Indépendance à partir d'un couple de frères – Romulus et Rémus – et d'une personnification de la liberté, incarnée par Stella, pour célébrer Haïti dans une scène finale en glorifiant l'île en tant que nation unie[53].

---

49 René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, t.1, p. 1047.

50 En ce sens que la prédominance de la perspective spatiale s'est vue repoussée de plus en plus au profit d'une perspective temporelle, au plus tard depuis le paradigme du développement et du progrès des Lumières du XVIIIème siècle. Un fait d'autant plus accentué encore par les représentations de développement colonialistes en accord avec les conceptions historiques du XIXème siècle relatives au progrès. Cf. Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Hamburg, Rowohlt, 2006, p. 286.

51 En espérant ne pas succomber au danger d'ajouter simplement au flot de concepts spatiaux une autre notion réduisant l'élément du mouvement au profit de nouvelles définitions spatiales.

52 Nos explications concernant *Stella* s'appuieront sur les remarquables analyses d'Annegreth Thiem, dans *Raumstruktur und kulturelle Verortung in der französisch- und spanischsprachigen Prosaliteratur der Karibik des 19. Jahrhunderts,* thèse d'État, Paderborn, 2007, pp. 52 et suivantes.

53 *Ibid*., p. 52.

La structure spatiale du roman s'impose tout de suite au regard en tant qu'élément structurant. Par l'appartenance de certains de ses aspects à un certain domaine surgissent des paysages divers qui se caractérisent chacun par un isolement sémantique et donc par une différenciation. Ces paysages sont d'abord des lieux au sens de territoires géographiques, qui sont aussi bien des lieux concrets avec une référence extralittéraire, comme Haïti, Paris et l'Afrique, que des lieux praticables sans aucune référence directe extralittéraire.

La beauté du territoire qui constitue l'espace national futur est déterminante pour son inscription culturelle. C'est pourquoi, dans sa description de la colonie de Saint-Domingue, Bergeaud cite les images paradisiaques de Byron et de Goethe, ce qui doit appuyer la revendication d'un « espace-repère » à créer[54]. L'hymne à la nature est introduit par des éléments structurels des contes romantiques : « Sur une terre fortunée, au sein d'une nature séduisante et prodigue de ses dons les plus précieux »[55]. Les destinataires sont directement appelés à visiter cette île et à se laisser impressionner par sa beauté naturelle[56]. L'omniprésence des connaissances de la culture occidentale, selon lesquelles cette merveilleuse nature doit encore être domestiquée et civilisée, reste pourtant prépondérante. Ceci finit aussi par s'imposer dans le dernier chapitre, dans lequel le fondement de la civilisation forme les bases de la nation[57].

L'orientation rigoureuse vers les valeurs européennes a pour conséquence que le paysage de l'Afrique décrit ne subsiste qu'en lieu de mémoire[58]. Thiem souligne à juste titre dans ce contexte que les valeurs civilisatrices pour la création d'une identité culturelle se rapportent au système de valeurs européen et que cet espace se voit ainsi réduit en passant du statut d'un champ d'action dynamique à celui purement idéel d'une mémoire rendue statique. Cette mémoire est unidimensionnelle et ne communique plus aucun mouvement. L'auteur tente, en construisant ce mythe de la nation, de faire sortir Haïti du statut d'« Autre » et de l'intégrer dans le cercle des nations occidentales. Dans *Stella*, la formation nationale a lieu comme une spatialisation allégorique du temps et des événements historiques[59]. Ceci est appuyé par les figures abstraites, mais cependant réduit à une image statique.

Quand bien même le roman présente des traits émancipatoires et véhicule un modèle paysager multipolaire, les différents segments paysagers pris pour eux-mêmes sont statiques.

---

54 *Ibid.*, p. 65.
55 Émeric Bergeaud, *op. cit.*, p. 1.
56 Annegreth Thiem, *op. cit.*, p. 65.
57 *Ibid.*, p. 66.
58 *Ibid.*, p. 74, mais non pas dans la fonction de Pierre Nora.

Maynard de Queilhe : Outre-mer *(1835) ou les lianes créoles*

Maynard de Queilhe est un *béké*, un ressortissant de la haute société blanche créole de la Martinique, dont le souci principal aux alentours de 1835 consiste à maintenir l'ordre établi. La richesse de cette classe supérieure repose principalement sur l'exploitation des plantations grâce à l'esclavage. Pour les *békés*, les pensées révolutionnaires venues d'Europe – plus généralement les idées philanthropiques et plus concrètement l'abolition de l'esclavage – constituent un grand danger. Avec la Révolution de juillet 1830, le cauchemar de 1789 leur semble se répéter. Le roman *Outre-mer* brosse l'image d'une société bloquée, d'une caste créole hantée par la peur de perdre ses anciens privilèges.

L'action de ce roman se déroule dans trois endroits produits comme des paysages différents : la Martinique en tant que colonie, la France en tant que *mère-patrie* et le bateau avec comme destination évidente la métropole française. Le voyage en bateau, dont le trajet est rectiligne, ne souligne toutefois qu'une bipolarité entre le pays mère et la colonie. Ce qu'il est intéressant de remarquer est que cette bipolarité spatiale trouve également sa correspondance dans l'espace-texte. Cela peut s'observer d'abord sur le plan de la constellation des protagonistes qui mêle bons créoles, méchants noirs et un mulâtre prétendument noble, qui se révèle finalement être un « Satan » en révolte. La même constatation peut être faite au niveau des modèles littéraires, car Maynard de Queilhe, originaire de la Guadeloupe, s'inspire résolument de Bernardin de Saint-Pierre, Victor Hugo et George Sand. Et ceci tout à fait au sens de la théorie mimétique de René Girard, ou pour utiliser le vocabulaire de la théorie postcoloniale, en tant que *Mimikry*[60]. Ce n'est pas par hasard que l'on a comparé le procédé mimétique de Maynard de Queilhe à la liane acclimatée dans les tropiques[61]. Les lianes poussent droit en hauteur sans se ramifier, les rhizomes coloniaux s'enroulent autour de la plante mère. La structure spatiale bipolaire d'*Outre-mer* se trouve d'autre part soulignée par la fonction insulaire de la Martinique. Ceci s'inscrit aussi dans la lignée du courant de mode des motifs insulaires du XIXe siècle : de la même manière que l'Île de Bourbon (c'est-à-dire la Réunion) dans *Indiana* de George Sand ou l'Île de France (l'île Maurice) dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, la Martinique est

59 *Ibid.*

60 Le manque d'originalité de la littérature « doudouiste » des Antilles françaises au XIX[ème] siècle fait déjà presque figure de cliché dans les lettres franco-antillaises. Mais cette constatation ne porte pas atteinte à la richesse historico-culturelle qui peut être déduite d'une fine analyse des procédés de copie.

61 Chris Bongie, *Islands and Exiles. The creole identities of post/colonial literature*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 319.

caractérisée par une sémantique insulaire d'isolation et d'exil[62]. Le protagoniste Marius se lamente en ces termes :

> Une misérable petite île ! Moins qu'une île, une espèce d'îlet ; des fièvres, des serpents et des êtres qui se donnent des coups de fouet, parce qu'ils ne sont pas tous également jaunes, ou parce que les uns le sont trop et les autres pas assez ; ou parce qu'il y en a qui ne le sont pas du tout. Misère ! Misères ![63]

Les constructions paysagères d'*Outre-mer* montrent clairement la catégorisation bipolaire et affirment le *statu quo* colonial avec des attributs exotiques.

María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (Condesa de Merlin) : La Havane *(1844)*

La Havane est paru en 1844 sous la forme d'un récit de voyage (en trois volumes et sur 1 000 pages). Il s'agit là d'une œuvre littéraire marquée par des idéaux romantiques[64]. Tout comme les conquérants espagnols, Santa Cruz y Montalvo considère la grandeur et la beauté de Cuba comme un cadeau pour les Européens fraîchement arrivés. La nature est pour cette auteure un royaume littéraire, une source de représentations exotiques. Elle juge en revanche les villes cubaines comme des lieux dont l'absence d'histoire n'est compensée que par la nature merveilleuse et impressionnante de l'île :

> Nos édifices n'ont pas d'histoire ni de tradition : le Havanais est tout au présent et à l'avenir. Son imagination n'est frappée, son âme n'est émue, que par la vue de la nature qui l'environne ; ses châteaux sont les nuages gigantesques traversés par le soleil couchant ; ses arcs de triomphe, la voûte du ciel ; au lieu d'obélisques, il a ses palmiers ; pour girouettes seigneuriales, le plumage éclatant du guacamayo ; et en place d'un tableau de Murillo ou de Raphaël, il a les yeux noirs d'une jeune fille, éclairés par un rayon de la lune à travers la grille de sa fenêtre.[65]

Si l'insistance presque opiniâtre que Santa Cruz y Montalvo met à se présenter comme Cubaine est plus qu'évidente, on sent pourtant également chez elle une expérience identitaire fragile[66] : « Qui suis-je ? Maintenant que je suis ici dans les Tropiques ? Comtesse ou créole ?

---

62 Ottmar Ette, *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz* (ÜberLebenswissen II), Berlin, Kadmos, 2005, p. 143.

63 Louis Maynard de Queilhe, *Outre-mer*, Paris, Renduel, 1835, tome 1, p. 42.

64 Roberto Ignacio Diaz, « Merlin's Foreign House: The Genres of La Havane », *Cuban Studies*, n° 24, 1994, pp. 57-82, p. 57.

65 María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, *La Havane*, 3 tomes, Paris 1844, t.1, p. 65.

66 Adriana Méndez Rodenas, « A journey to the (Literary) Source: The Invention of Origins in Merlin's *Viaje a La Habana* », *New Literary History*, Vol. 21, n°3, 1990, pp. 707–731, p. 709.

Santa Cruz y Montalvo ou Condesa de Merlin ? »[67]. L'utilisation que la Condesa de Merlin fait des adjectifs possessifs suggère aussi son sentiment de déracinement. Ils sont souvent difficiles à attribuer. Qui sont par exemple « nos » poètes ? S'agit-il de Français, d'Espagnols ou de Cubains ? Ceci ne ressort pas clairement du texte, car « nos » et « notre » se rapportent sans cesse aux deux lorsqu'elle évoque « nos » plus riches hôtels[68], « notre monde européen »[69], « nos élégants salons »[70], mais aussi « nos guajiros »[71]. Cette ambivalence se trouve également en rapport étroit avec ses convictions politiques : elle ne se considère pas en tant qu'étrangère, mais en tant que colonisatrice qui, dans son attachement profond pour l'île, se sent cependant l'obligation particulière d'une prise de position.

La Havane est un exemple important de cette absence de résidence si caractéristique de la littérature cubaine. Le texte de la Condesa de Merlin est une composition hybride fondée sur une série de couples d'opposés : Cuba et France, espagnol et français, *costumbrismo* local et exotisme européen, mémoire et présent. Pour reprendre les termes de George Steiner, on peut finalement constater qu'une première lecture de détail de son œuvre complète procure cette exterritorialité[72]. Si l'on considère la lutte pour « l'être-cubain » dans le contexte de sa requête colonisatrice, la propre compréhension identitaire de l'auteure ne peut être que rompue. La perception de l'autre paysage souligne le regard de l'extérieur : c'est la perception d'un sujet dont le rapport avec l'objet perçu est de nature purement statique.

Eugenio María de Hostos : La peregrinación de Bayoán *(1863) ou un pèlerin dans les mangroves*

> […] ir a Cuba, al Darién, del Darién al Perú; del Perú al Méjico; de Méjico a La Habana […] y en Nuevitas quedarme para ir a Cat Island (San Salvador de Colón,

---

67 Ce déchirement se manifeste nettement dans ses mémoires publiées en 1836 : « Existen en mi dos ‚yo' que luchan constantemente, pero estimulo siempre al ‚fuerte', no por ser el ‚más fuerte' sino por que es el más desgraciado, el que anda consigue ». María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo*, Souvenirs et mémoires de Madame la Comtesse Merlin, publiés par elle-même,* Paris, 1836, p. 246. Cité d'après Méndez Rodenas, *op. cit.*, p. 80.

68 María de Mercedes Santa Cruz y Montalvo, *op. cit.*, t.1, p. 74.

69 *Ibid.*, t. 2, p. 49.

70 *Ibid.*, p. 54.

71 *Ibid.*, p. 51 ; cf. Roberto Ignacio Diaz, *op. cit.*, p. 63.

72 Voir George Steiner, *Exterritorial. Schriften zur Literatur und Sprachrevolution*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974.

> indiana Guanahaní) y al volver, visitar a los amigos [….], que en tanto empeño tiene en que me prepare, para mi peregrinación a Europa […].[73]

Cette citation, dans la bouche du protagoniste apatride, illustre l'idée d'un paysage intégralement américain, et a un caractère programmatique dans *La peregrinación de Bayoán*. Significativement, le roman a été retiré de la vente juste après sa parution[74]. Les autorités espagnoles n'ont sans doute pas apprécié l'intention anti-hispanique du texte ni la mention de la révolte des Antilles contre la nation opprimante espagnole, que Hostos a clairement évoquée dans son roman.

Bayoán, dans son combat intérieur quant à la direction future de sa vie, se montre écartelé entre les Antilles et l'Espagne à laquelle il veut prouver sa force[75]. Cette confrontation permanente, au sens d'un processus d'initiation, lui fera comprendre finalement, à lui, l'apatride, où son voyage le mènera : « América es mi patria »[76]. Le voyage de Bayoán sert de motif de pèlerinage qui structure tout un paysage : « Yo soy un hombre errante en un desierto, y mi único oasis eres tú (se está dirigiendo a su patria). Yo soy un peregrino… ¿Necesito peregrinar? Pues, ¡adelante! »[77]. Le pèlerinage est envisagé en tant que quête multidimensionnelle, en tant qu'expression d'ouverture, expérience d'étrangeté, comme destination à atteindre, mais aussi avec le chemin comme but ; c'est une structure circulaire maintes fois brisée. Pour une prise en charge du pèlerinage en tant que motif littéraire son statut constitutif reste ouvert, ce qui est important notamment sur le plan de la structuration de l'espace : construction, institutionnalisation et fonctionnement du « système pèlerinage » sont soumis à des dynamiques évolutives qui sont diversement souples et rigoureusement couplées aux évolutions du système fonctionnel supérieur de la religion[78]. Dans la transmission du motif du pèlerinage médiéval domine certainement la pensée du sacrifice, qui se reflète chez Bayoán sur un plan politique. Même si l'on ne peut pas affirmer que Hostos ait lu les œuvres de Hegel ou de Nietzsche, le roman a pourtant été écrit dans le climat de critique de la religion

---

73 « Aller de Cuba au Darien, du Darien au Pérou, du Pérou au Mexique, du Mexique à La Havane […] et débarquer à Nuevitas pour partir ensuite à Cat Island (le « San Salvador » de C. Colomb, le « Guanahani » des indigènes) et en rentrant, aller voir ses amis […] car je tiens tant à me préparer pour mon pèlerinage en Europe […] ». Traduction d'après Eugenio María de Hostos, « La peregrinación de Bayoán » [1863], Eugenio María Hostos, *Obras completas*, éd. Julio López, Río Piedras, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1988, p. 10.

74 Annegreth Thiem, *op. cit.,* p. 184.

75 *Ibid.,* p. 199.

76 « L'Amérique est ma patrie », traduction d'après Eugenio María Hostos, *op. cit.,* p. 355 ; voir aussi Annegreth Thiem, *op. cit.,* p. 199.

77 « Je suis un homme qui erre dans le désert, et mon unique oasis, c'est toi (il s'adressait à son pays natal). Je suis un pèlerin…Faut-il que je pérégrine ? Eh bien, en avant ! », trad. d'après Eugenio María Hostos, *op. cit.,* p. 18.

de la nouvelle critique chrétienne du sacrifice, dans laquelle la théorie de satisfaction d'Anselme de Canterbury, qui avait fondé la théorie chrétienne du sacrifice, gagnait une dimension politique. C'est aussi dans ce sens qu'il faut interpréter le pèlerinage de Bayoán, car il doit faire un sacrifice pour la liberté des colonies espagnoles et parcourir un chemin pénible à travers l'archipel des Caraïbes, l'Amérique latine et l'Europe. Et c'est bien pour cela que la structure circulaire est constitutive du motif de pèlerinage, Hostos se référant essentiellement au livre de bord de Christophe Colomb. C'est précisément le retour au point de départ, l'Europe – et l'hommage qui lui a été rendu par les Rois Catholiques – qui a donné au voyage d'exploration de Colomb un sens et une légitimation, avec une première halte aux Antilles. En tant que motif littéraire, le pèlerinage est fondamentalement très présent au XIXe siècle : le *bestseller* de l'époque était *Child Harold's Pilgrimage. A Romaunt* de Lord Byron, dont la publication (1812, 1816, 1818) a valu à son auteur la célébrité en une nuit. C'est lui que lisent les protagonistes de romans canoniques tels que *María* de Jorge Isaac ou *Amalia* de José Mármol. Comment expliquer cette mode littéraire ? Est-ce le symbole romantique en soi d'un furieux désir de liberté ? L'image sublime de la mer infinie, intemporelle, non soumise à l'homme ? Selon une approche (post)coloniale, on peut en faire la lecture suivante : Byron justifie le « statut oriental » de l'Irlande d'abord avec l'assujettissement par l'Angleterre et ensuite en attribuant à l'Irlande les qualités de « wildness, tenderness and originality »[79] : sauvagerie, tendresse et originalité. Cette combinaison peut avoir encouragé, précisément chez des auteurs latino-américains et caribéens, une réception intense de Byron. Hostos reconnaît lui-même lui vouer une profonde admiration. Finalement, la liberté exclusive de Porto Rico lui importait moins que d'esquisser un projet d'ensemble hispano-américain, contenant l'ébauche d'une confédération antillaise. Même si la dimension politique évidente, transmise tout particulièrement par l'option du sacrifice, appartient à un autre siècle, le motif du pèlerinage préfigure tout à fait le nomadisme d'un Vilém Flusser ou le migrant rhizomatique de Deleuze et Guattari. Ce qu'il y a de plus convaincant est certainement l'anticipation par Hostos des pensées d'Édouard Glissant, plus précisément de son concept d'*antillanité*, qui ne repose sur aucune perspective unidimensionnellement nationaliste, mais sur la structure mangrovienne. Le paysage, chez Hostos, est communiqué comme un modèle multirelationnel qui puise justement de ce caractère multirelationnel sa force émancipatoire.

---

78 Friederike Hassauer, *Santiago. Schrift. Körper. Raum. Reise*, München, Fink, 1993, p. 19.

79 Daryl Ogden, « Byron, Italy, and the Poetics of Liberal Imperialism », *Keats Shelley journal,* n° 49, 2000, pp. 114–137 et 117.

Conclusion

Ces quatre textes invitent à une lecture qui part d'une équation entre l'identité culturelle et le paysage en tant que territoire national. De ce fait, il n'est pas question de voir se manifester dans ces romans du XIXe siècle, rapidement évoqués, un passage paradigmatique évident vers le topographique. Il n'en demeure pas moins que l'analyse de la représentation paysagère dans ces quatre œuvres a apporté des avancées importantes dans le cadre d'une recherche comparée sur le postcolonialisme.

Il est indéniable que la littérature du XIXe siècle se caractérise par des représentations paysagères ou spatiales physiquement perceptibles. Mais la thèse généralement soutenue qui avance que le XIXe siècle est « un siècle du temps » ne s'est pas trouvée confirmée ici. On ne peut pas prétendre de la même manière pour les quatre romans que – pour reprendre les mots de Sigrid Weigel – la figure du *displacement* (déplacement) ait remplacé les concepts conventionnels de migration comme l'exil ou la diaspora. Pourtant les instruments de la théorie de l'espace livrent des clés importantes pour la compréhension centrale du positionnement postcolonial. En devenant des départements français, la Guadeloupe et la Martinique n'ont pas perdu jusqu'à aujourd'hui leur statut colonial. La force de gravitation politique et culturelle du colonialisme français a été bien plus marquante et efficace que celle du modèle espagnol. En conséquence, le concept d'exil fonctionne excellemment bien dans *Outre-mer*. L'opposition binaire entre métropole et colonie n'y est pas rompue. Le roman peut être lu comme modèle d'une cartographie de l'empire au sens d'Edward Saïd. Les romans de Maynard de Queilhe et de la Condesa de Merlin mettent en scène le regard colonial de l'Européen qui tente d'assembler les éléments divers en un vaste paysage – et ce faisant, en une unité délimitable[80].

En tant que Cubaine à Paris, la Condesa de Merlin représente une exception, ce qui ne tient pas obligatoirement à cette localisation spécifique et inhabituelle. Ses efforts acharnés pour affirmer une identité cubaine peuvent, s'ils sont mis en rapport avec son désir de cimenter le colonialisme espagnol, n'indiquer qu'une compréhension identitaire de soi brisée. Apparemment, l'expérience du colonialisme français et de sa puissante force de gravitation l'a conduite à se sentir colonisatrice – même si ce n'est pas pour défendre la métropole française, mais la *Madre Patria España*. Mais au-delà du service rendu à la France, *La Havane*, destiné à un public français, a sans doute aussi satisfait totalement les attentes exotiques de ce public.

Maynard de Queilhe et elle mettent en scène le paysage comme une construction européenne qui comble des attentes exotiques. Ils opèrent ainsi avec un modèle paysager des plus statiques.

La structure spatiale beaucoup plus complexe de *Stella* indique que le caractère multirelationnel de la jeune société haïtienne implique des dimensions spatiales beaucoup plus étendues. *Stella* représente l'indépendance acquise par l'ancienne colonie française, étant donné que le roman montre combien le jeune État haïtien multiplie et diversifie ses rapports avec l'ancienne métropole et l'Afrique, intensifie le lien entre relationalité interne et externe. Dans *Stella* toutefois, les différents complexes paysagers se révèlent fort statiques. Ceci est en rapport avec la contradiction insoluble de l'idée particulièrement haïtienne de proclamer l'indépendance politique tout en affirmant une dépendance culturelle. Haïti représente à tous égards un cas particulier, pas seulement dans les Caraïbes, mais aussi dans tout l'hémisphère occidental.

On remarque surtout dans deux cas un choix de titre tout à fait caractéristique : *Outre-mer* reflète un regard colonial unidimensionnel qui participe à l'affirmation du *statu quo* colonial ; *La peregrinación de Bayoán* insiste en revanche sur l'idée de mouvement. La compréhension de l'archipel caraïbe dans *La peregrinación de Bayoán* projette une logique insulaire en soulignant sa relationalité interne. Le roman transmet un discours émancipatoire postcolonial mettant en scène une nouvelle conception paysagère. De la même manière que chez les trois autres auteurs, la perspective paysagère de Hostos procure une unité. Néanmoins, contrairement à eux, elle n'a pas dans *Bayoán* un caractère délimitable, mais elle offre le point de vue mobile de l'observateur. Elle se trouve en relation dynamique avec la culture et la nature. Le roman portoricain propose un véritable discours américain nourri par des traditions indépendantistes et se réfère aux relations américaines dans leur ensemble. Le paysage chez Hostos apparaît comme une construction essentiellement mobile. La distance entre le moi et le paysage, qui forme dans la littérature de voyage européenne la base de la constitution d'une subjectivité moderne, est complétée chez Hostos par le caractère métaphorique de la trajectoire du bateau qui crée un nouvel inter-espace créatif. Ceci est en opposition totale avec la direction bipolaire que suit le bateau dans le roman colonial *Outre-mer*.

---

80 Ottmar Ette, *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*, Weilerswist, Velbrück, 2001, p. 206 ; Joachim Ritter*, op. cit.*

Même si des textes du XIXe siècle ne présentent pas la radicalité de la structure du mouvement des textes du XXe ou du XXIe siècle, *La peregrinación de Bayoán* tout autant que *Stella*, anticipent la revendication glissantienne d'une conception paysagère relationnelle. Le *tournant paysager* ou *spatial turn* se fixe l'objectif de ne pas penser l'espace de la physique ni l'espace de la nature, mais l'espace sociétalement produit au sens d'un processus dynamique. Il est indéniable que la physique et la nature sont au XIXe siècle des domaines importants, dont une lecture postcoloniale ne peut faire abstraction : elles sensibilisent aux nouvelles théories de mise en réseau, de relationalité et de mouvement, dimensions déjà bien présentes mais généralement peu acceptées avant le tournant postmoderne.

Pour conclure, on peut citer un propos de Glissant qui vaut finalement pour les quatre romans, qui, dans leurs « productions paysagères » révèlent les interférences entre paysages et territoires différents et l'abondance d'espaces aux inscriptions impérialistes, hiérarchies cachées, expériences déplacées et ruptures de continuité :

> Dans la Caraïbe comme en général dans les Amériques […] le paysage est le véritable monument historique et cette dimension-là a beaucoup influencé ce que je fais en poésie. Le paysage devient un personnage à la fois des romans et de la pensée et de la poésie. C'est pourquoi dans tout ce que j'ai écrit romans, poésie, essais, le paysage est un personnage vivant.[81]

Gesine MÜLLER
Université de Potsdam

81 *Entretien de Helke Kuhn avec Édouard Glissant*, Berlin, 26 juin 2001.

Les paysages d’Europe et du bassin méditerranéen vus par Théophile Gautier en voyage : de la standardisation conquérante à la communauté imaginaire

Théophile Gautier, grand voyageur, amateur de paysages et d’exotisme, fut un auteur tout aussi abondant de récits viatiques où ne manquent pas les « morceaux de nature », comme il se plaît à les appeler[82]. C’est même pour cette profusion de paysages, naturels et urbains, qu’on l’a tantôt loué, à l’instar de Sainte-Beuve[83], tantôt critiqué, comme Zola, qui lui reproche ses « récits de voyages ressembl[a]nt à des ‘vues’ qu’un dessinateur rapporterait dans son carton »[84].

Étrange paradoxe quand on se rappelle que Gautier, dans le premier des récits de ses pérégrinations à travers l’Europe et autour de la Méditerranée, manifeste une déception certaine à l’égard du paysage qu’il aperçoit depuis la diligence le menant à Bruxelles :

> […] je ne conçois pas comment la nature pouvait avoir l’air aussi peu naturelle et ressembler autant à une mauvaise tenture de salle à manger. Je ne sais si l’habitude de voir des tableaux m’a faussé les yeux et le jugement, mais j’ai éprouvé assez souvent une sensation singulière en face de la réalité ; le paysage véritable m’a paru peint et n’être, après tout, qu’une imitation maladroite des paysages de Cabat ou de Ruysdaël. Cette idée me revint plus d’une fois en voyant se dérouler dans la vitre ces interminables rubans de terre couleur chocolat et ces files d’arbres du plus délectable vert épinard que l’on puisse imaginer.[85]

Il confirme cette curieuse position à l’égard de la nature confrontée à l’art lorsqu’il évoque sa première vision de l’océan, au cours du même voyage en Belgique :

> Voir la mer a été pour moi un désir presque maladif. Dès l’âge de cinq ou six ans, j’étais un des spectateurs les plus assidus du spectacle mécanique de M. Pierre, où l’on représentait des combats, des tempêtes, des naufrages et autres scènes analogues. [...] – Plus tard, j’ai vu la mer, et j’avoue que je l’ai trouvée trop ressemblante au spectacle de M. Pierre ; il me semble que les vaisseaux sont de carton, et glissent sur une

---

82 Rapporté dans le *Journal* des Goncourt (6 juillet 1872), R. Ricatte éd., Paris, Fasquelle et Flammarion, t. 2, 1956, p. 905.

83 Sainte Beuve, *Nouveaux Lundis*, Paris, Lévy, 1866, vol. 6, pp. 265-266.

84 Zola, « M. Théophile Gautier », *Marbres et Plâtres*, dans *Oeuvres complètes*, Henri Mitterand dir., Paris, Cercle du Livre Précieux, 1968, t. 10, p. 230.

85 Théophile Gautier, *Un tour en Belgique*, I, dans *Caprices et zigzags*, Paris, Lecou, 1852, pp. 5-6.

> rainure ; les vagues me font l'effet de calicot vert glacé d'argent, n'en déplaise à lord Byron et aux descriptions poétiques.[86]

Expérience existentielle qui veut que « le tableau [l']empêch[e] de voir la nature [87] » ou simple boutade de Jeune-France doublé d'un redoutable critique d'art ? Déception réelle face au paysage réel ou simple expression rhétorique d'un défi que lui lance l'artiste ? Ce n'est pas le lieu de trancher ce débat, qui a déjà fait couler beaucoup d'encre[88], d'autant que les paysages naturels qui le décevront par la suite ne sont pas légion. S'il trouve ainsi l'Apennin « médiocre, malgré sa réputation classique », c'est par comparaison avec ce qu'il a déjà vu, « les majestés olympiennes des Alpes suisses et les romantiques horreurs de la vallée de Gondo », les « belles sierras espagnoles » et les « montagnes dorées par le soleil d'Afrique »[89]. La plupart du temps, il trouve l'occasion de racheter les paysages qui ne l'enthousiasment guère ou, du moins, d'endiguer la désillusion qu'ils lui procurent, comme c'est le cas lorsqu'il parcourt la route qui sépare Alexandrie du Caire :

> La lumière tombait d'aplomb sur ces eaux plates, et y semait des scintillements de paillettes d'un éclat fatigant. Dans d'autres endroits, l'eau grise stagnait sur le sable gris ou prenait le blanc mat d'un paillon d'étain. On aurait pu se croire en Hollande dans les polders, longeant quelqu'une de ces mers intérieures dormantes. Le ciel était pâle comme un ciel de Van de Velde, et les voyageurs qui, sur la foi des peintres, avaient rêvé des incendies de couleurs, regardaient avec étonnement cette immense étendue absolument horizontale, d'un ton grisâtre, et où rien ne rappelait l'Egypte, telle du moins qu'on se la figure.[90]

Les comparants utilisés (le « paillon d'étain »), la référence à un peintre estimé (le paysagiste néerlandais Van de Velde[91]), les références à la nature hollandaise, dont il loue ailleurs les insignes qualités artistiques[92] sont là pour indiquer, non point une quelconque déception à l'égard du spectacle envisagé, mais une erreur de référence (la discordance qui peut surprendre le voyageur naïf entre l'Egypte réelle et l'Egypte qu'il a pu imaginer « sur la foi des peintres » orientalistes) : il s'agit avant tout de ne pas se tromper d'*ailleurs*.

---

86 Théophile Gaulier, *Pochades, Zigzags et Paradoxes*, III, dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, pp. 151-152.

87 Théophile Gautier, *Ce qu'on peut voir en six jours* (1858), VII, dans *Loin de Paris*, Paris, Charpentier, 1881, p. 362.

88 Voir en particulier Michel Crouzet, « Gautier et le problème de 'créer' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, pp. 659-687, et Constance Gosselin Schick, « A Case Study of Descriptive Perversion : Théophile Gautier's Travel Literature », *The Romanic Review* LXXVIII, New York, 1987, pp. 359-367.

89 *Italia* (1852), XXIX, Marie-Hélène Girard ed. Paris, La Boîte à documents, 1997, p. 288.

90 *Voyage en Egypte* (1870), III, Paolo Tortonese ed., Paris, La Boîte à documents, 1991, pp. 45-46.

91 Celui-ci sert de repère à Gautier pour sa description de la plage de Scheveningue : « On eût dit un tableau de van de Velde, sans cadre, si un vent glacial venant tout droit du pôle ne vous eût averti que vous étiez en plein air et non dans un musée. » *Ce qu'on peut voir en six jours*, VI, *op. cit.*, p. 355.

Gautier se réjouit même parfois du risque qu'il court à « voir [ses] rêves se réaliser ou s'écrouler » au premier contact avec un lieu rêvé depuis longtemps[93]. Il démystifiera ainsi, à longueur de page, les fausses images qui circulent sur les lieux de ses visites[94], position qu'il théorise dans un compte rendu dramatique où il s'attaque « au pittoresque d'opéra, d'aquarelle, de romance et de nocturne à deux voix » :

> Ne crions pas trop vite à la déception, et soyons heureux que la nature ne ressemble pas trop à notre idéal toujours un peu trop entremêlé de dessins à l'estompe et de vignettes anglaises.[95]

Mais c'est pour concéder aussitôt : « Il est vrai que l'homme civilisé fait tout ce qu'il peut pour gâter l'œuvre de Dieu », propos qu'il répétera, en le développant, dans l'entretien qu'il accorde à son gendre, Émile Bergerat :

> J'ai usé ma vie à poursuivre, pour le dépeindre, le Beau sous toutes ses formes de Protée et je ne l'ai trouvé que dans la nature et dans les arts. L'homme est laid, partout et toujours, et il me gâte la création.[96]

Si déception il y a en effet chez Gautier voyageur face au paysage, elle s'exprime moins à l'égard des spectacles offerts par une nature toujours renouvelée que lorsqu'il constate, pour s'en plaindre, la disparition de cet *ailleurs* qu'il recherche frénétiquement[97] et le recul de cette « couleur locale [qui] s'en va du monde »[98] à mesure des progrès de la civilisation, incarnée en particulier par celui des chemins de fer. Le train paraît en effet le mobile, le vecteur et le fil conducteur à la fois de ce véritable *leitmotiv* qui ponctue presque invariablement le récit de ses voyages et se module tantôt en diatribe, tantôt en complainte. Ici il fustige

---

92 Voir *Ce qu'on peut voir en six jours*, V, *op. cit.*, pp. 339-343 et 348-349.

93 *Voyage pittoresque en Algérie* (1865), II, M. Cottin ed., Genève-Paris, Droz, 1973, p. 178 ; voir aussi *Voyage en Russie* (1867), I, Natalia Mazour et Serge Zenkine ed., Paris, Champion, 2007, p. 26.

94 Voir *Voyage en Espagne* (1843), XI, Patrick Berthier ed., Paris, Gallimard « Folio », p. 273 ; *Italia*, III, *op. cit.*, p. 48. *Excursion en Grèce* (1852), II, dans *L'Orient*, Paris, Charpentier, 1877, t. I, p. 123 ; *Constantinople* (1853), V, VIII, XX, XXIII, Sarga Mousse ed., Paris, La Boîte à documents, 1990, pp. 82-83, 108, 115, 218, 249 ; *Voyage en Russie*, XVII, *op. cit.*, p. 249 ; *Voyage en Egypte*, II, V, VI, *op. cit.*, pp. 40, 64, 75.

95 « Théâtre d'Alger. – *Un Voyage en Alger*, pièce en vers, de M. Désiré Léglise. », *La Presse*, 28 juin 1847.

96 Emile Bergerat, *Théophile Gautier*, Paris, Charpentier, 1879, p. 128.

97 Voir Alain Guyot, « Gautier en voyage ou l'ailleurs à deux pas d'ici », *L'Ailleurs depuis le romantisme,* Daniel Lançon et Patrick Née dir., Paris, Hermann, 2009, pp. 105-130.

98 *Constantinople*, XXVI, *op. cit.*, p. 277.

> la rapidité excessive des moyens de transport [qui] ôte tout charme à la route : vous êtes emporté comme dans un tourbillon, sans avoir le temps de rien voir. Si l'on arrive tout de suite, autant vaut rester chez soi.[99]

Là il s'emporte contre les voyages de nuit en chemin de fer, qui vous transportent « comme une flèche qui traverserait un nuage en sifflant ; il n'y a pas de manière de voyager plus abstraite »[100]. Ailleurs encore, il dresse ce constat amer :

> […] la civilisation fait disparaître toute différence de peuple à peuple, et, à l'époque où le réseau de fer terminé, l'on pourra aller partout, il n'y aura plus rien à voir nulle part.[101]

Constat qu'il avait établi dès 1840, lors de son voyage en Espagne, sur le mode de la déploration :

> C'est un spectacle douloureux pour le poète, l'artiste et le philosophe, de voir les formes et les couleurs disparaître du monde, les lignes se troubler, les teintes se confondre et l'uniformité la plus désespérante envahir l'univers sous je ne sais quel prétexte de progrès. Quand tout sera pareil, les voyages deviendront complètement inutiles, et c'est précisément alors, heureuse coïncidence, que les chemins de fer seront en pleine activité.[102]

Cette uniformisation du monde à travers lequel il voyage, corollaire du raccourcissement des distances, se traduit avec une particulière vivacité à ses yeux dans le costume, mais aussi et surtout dans le paysage urbain. La « modernisation » des villes est ce qui le révolte le plus systématiquement, et revient constamment sous sa plume la dénonciation du « prétendu bon goût »[103] parti à la conquête de presque toutes les métropoles d'Europe et du bassin méditerranéen, avec son lot de démolitions et de rues à arcades, qui violente dangereusement les architectures nationales. On devine, dès le compte rendu de sa visite de Madrid, son peu de goût pour les « colonnes poestumniennes » du palais des Cortès et le côté néoclassique du palais de la Reine[104]. Mais si l'on peut encore mettre sur le compte de la nostalgie les invectives qu'il adresse à l'auteur de l'arrêt municipal obligeant les habitants d'Anvers à badigeonner d'une couleur qui « varie du blanc plombé au jaune putride » les jolies « façades vert-pomme, rose, bleu de ciel, citron, ventre de biche, lilas » qu'il avait tant

---

99 *Voyage en Espagne*, XIII, *op. cit.*, p. 371.
100 *Voyage en Russie*, II, *op. cit.*, p. 35.
101 *Ce qu'on peut voir en six jours*, VII, *op. cit.*, p. 363.
102 *Voyage en Espagne*, XI, *op. cit.*, p. 263.
103 *Voyage en Russie*, XII, *op. cit.*, p. 149.
104 *Voyage en Espagne*, VIII, *op. cit.*, p. 151.

appréciées dix ans auparavant[105], il n'est plus permis d'avoir le moindre doute sur les raisons qui le poussent à éructer contre les « maudites arcades », façon « rue de Rivoli », de la place du Gouvernement à Alger qui ont détruit, « au grand regret des artistes et des voyageurs », le « désordre » des maisons algéroises « si cher aux peintres et si odieux aux ingénieurs »[106]. Il ironise à Londres sur l'architecture « hybride et souvent équivoque » des beaux quartiers, dont « les prétentions corinthienne, ionienne et dorique [...] font ressembler les maisons de la ville à des monuments grecs malades »[107] . Et c'est précisément dans la capitale hellène qu'il se lamente, à la vue d'« [u]ne grande rue [...] qui ressemble, à faire peur, à une rue des Batignolles », sur l'« envie naïve » des maçons grecs « de faire une Athènes *à l'instar de Paris* »[108]. Il se moque en outre, face aux théâtres de Saint-Petersbourg, de

> [l']admiration mal entendue de l'Antiquité [qui] peuple toutes les capitales de Parthénons et de Maisons Carrées copiés plus ou moins exactement, à grand renfort de moellons, de briques ou de plâtre. Seulement, nulle part ces pauvres ordres grecs n'ont l'air plus dépaysé et plus malheureux qu'à Saint-Pétersbourg : habitués à l'azur et au soleil, ils grelottent sous la neige qui couvre leurs toits plats pendant un long hiver. [...] Des stalactites de glace dans les acanthes des chapiteaux corinthiens ! que dites-vous de cela ?[109]

Mais il se réjouit au Caire de voir stagner les projets visant à transformer la place de l'Esbekieh, qui l'avait autrefois fait rêver d'Orient[110], en

> un grand square à l'européenne, divisé par de larges voies en compartiments réguliers, bordées de légères palissades de roseaux ou de nervures de palmiers, qu'on espère vendre pour y bâtir des maisons à peu près comme dans le parc Monceau [...].[111]

S'il est trop tôt pour parler à ce propos d'une mondialisation du paysage urbain, on ne peut s'empêcher d'en sentir les prémices sous la plume de Gautier...

Ce qui désespère l'amateur de pittoresque dans le paysage des villes modernes, c'est bien entendu « le cosmopolitisme [...] bizarre et [...] la [...] confusion des genres » qui marque en particulier « le génie architectural anglais » lorsqu'il s'applique aux édifices religieux :

---

105 *Un tour en Belgique* (1846), VII, *op. cit.*, pp. 74-75.
106 *Voyage en Algérie*, *op. cit.*, pp. 183-184.
107 « Une journée à Londres » (1842), dans *Caprices et zigzags*, *op. cit.*, p. 128 ; « Les *races* d'Ascot » (1849), *ibid.*, p. 212.
108 *Excursion en Grèce*, II, *op. cit.*, pp. 128-129.
109 *Voyage en Russie*, XII, *op. cit.*, p. 149.
110 Voir « Marilhat », *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1848, p. 59.
111 *Voyage en Egypte*, V, *op. cit.*, pp. 63-64.

> Sur un pylône égyptien se déploie un ordre grec entremêlé de pleins cintres romains, le tout surmonté d'une flèche gothique. Cela ferait hausser les épaules de pitié au moindre paysan italien.[112]

Mais c'est aussi la régularité et la symétrie des maisons et des rues trop larges[113], dont témoigne en particulier Londres, ville par excellence de « ces éternelles lignes droites prolongées en dépit de tout, dont s'est engouée si bêtement la civilisation moderne »[114]. C'est enfin une forme d'architecture passe-partout et anti-fonctionnelle, qui fait ressembler les édifices qui s'en inspirent à tout ce qu'on veut, autrement dit à rien, à l'instar de ce palais du Bosphore, qui lui rappelle « une double rangée d'Odéons et de Chambres des Députés en miniature se suivant dans une alternance ennuyeuse »[115], ou du bâtiment de l'Exposition de l'industrie à La Haye, qu'il décrit comme

> une sorte de temple grec hexastyle, avec grosses colonnes blanches et fronton triangulaire, une de ces façades de bon goût qui peuvent servir également à une église, à une bourse, à un tribunal, à un théâtre, à une salle de concert, à un musée, et même à une Exposition de l'industrie.[116]

De tels bâtiments, maladroites copies de l'antique inadaptées à leur fonction comme au milieu dans lequel elles doivent s'insérer, indiquent au voyageur attristé qu'en ce siècle de progrès, « le sens de l'architecture est tout à fait perdu »[117].

Il est toutefois, pour Gautier, des paysages contemporains qui tranchent sur ce conformisme déprimant et parviennent à susciter l'admiration de celui qui ne se déclare pourtant « pas très grand admirateur des inventions modernes »[118] . On a vu qu'il n'épargnait guère l'architecture londonienne et « la couleur noire uniforme qui [y] revêt tous les objets »[119]. Mais la capitale britannique lui paraît digne d'intérêt lorsqu'elle lui dévoile les réalisations industrielles qui font alors sa gloire. Les docks des Indes Occidentales le font ainsi penser à « une oeuvre de Cyclopes et de Titans ». Il vante les chantiers navals, « avec leurs immenses hangars et leurs carcasses de navires ébauchés, pareils à des squelettes de cachalots » et leur « forêt de cheminées colossales, en forme de tours, de colonnes, de pylônes, d'obélisques, [qui] donn[e]

---

112 « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 128.

113 Voir entre autres les descriptions de Mannheim et de Dusseldorf, *Ce qu'on peut voir en six jours*, III, V, *op. cit.*, pp. 310, 336.

114 « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 108 ; voir aussi p. 115.

115 *Constantinople*, XXIV, *op. cit.*, p. 258.

116 *Ce qu'on peut voir en six jours*, VI, *op. cit.*, p. 352.

117 *En Espagne. Les courses royales à Madrid*, I, dans *Loin de Paris*, *op. cit.*, p. 147.

118 *Voyage en Espagne*, I, *op. cit.*, p. 32.

119 « Une journée à Londres », *op. cit.*, p. 117.

à l'horizon un air égyptien, un vague profil de Thèbes, de Babylone, de ville antédiluvienne, de capitale des énormités et des rébellions de l'orgueil, tout à fait extraordinaire. » Il s'enthousiasme pour la Tamise, dont « le panorama mouvant qu'elle déroule sans cesse est quelque chose de si neuf et de si grandiose, qu'on ne saurait s'en détacher » :

> Une forêt de trois-mâts au milieu d'une capitale est le plus beau spectacle que puisse offrir aux yeux l'industrie de l'homme.

C'est que, contrairement au reste de la ville, la plate uniformité de l'horizon est ici brisée par « des cheminées monumentales, qu'on pourrait prendre pour des colonnes votives si les chapiteaux ioniens ou doriens étaient dans l'usage de vomir la fumée ». C'est aussi que le brouillard vient estomper « [l]a sécheresse symétrique de la civilisation et la vulgarité des formes qu'elle emploie », transformant « une cheminée d'usine [en] obélisque, un magasin de pauvre architecture [en] terrasse babylonienne [ou] une maussade rangée de colonnes […] en portiques de Palmyre. » C'est enfin que le caractère colossal, « énorme », « fabuleux » de cette architecture industrielle « qui dépasse la proportion humaine » la fait accéder à un niveau où la déception potentiellement liée à l'absence de pittoresque doit céder le pas à l'admiration :

> L'industrie, à cette échelle gigantesque, atteint presque la poésie, poésie où la nature n'est pour rien, et qui résulte de l'immense développement de la volonté humaine.[120]

De fait, les comparants à sème « antique » utilisés dans ce cadre par Gautier confèrent à la fois la patine et la légitimité temporelle qui manquent à ces réalisations.

Mais il est aussi des villes où l'industrie moderne n'a pas encore étendu son emprise tentaculaire sur le paysage, où « [l]es maisons ont l'air d'hôtels, les hôtels ont l'air de palais, et les palais de temples », où « tout est grand, régulier, majestueux, un peu emphatique même », où « [l']on ne voit que colonnes, architraves et balcons de granit » et qui néanmoins trouvent grâce aux yeux de Gautier. C'est le cas de Milan, « capitale vivante, chose rare en Italie, où il y a tant de villes mortes. » La description qu'il donne de sa « confortabilité » et des « voitures nombreuses [qui] courent rapidement sur les bandes dallées, espèces de railways de pierre enchâssés dans le pavé fait de cailloux », ressemble pourtant par bien des aspects à celles des quartiers bourgeois de Londres, de Genève, de Berlin ou de Hambourg[121], qui ne suscitent pas chez lui un tel enthousiasme, loin s'en faut. C'est qu'avec ses fenêtres aux

---

120 *Ibid.*, pp. 106, 107, 111, 118-119, 124.

121 Voir *supra* et *Italia*, I, *op. cit.*, p. 29 ; *Voyage en Russie*, I, II, *op. cit.*, pp. 27, 36-37.

« grands stores rayés […] qui nous font penser aux tendidos », avec ses femmes qui « portent le mezzaro, espèce de voile noir qui joue la mantille à s'y tromper », Milan, en dépit de l'occupation autrichienne, qui risque à tout moment de détruire l'illusion, « est quelque chose entre Madrid et Versailles » :

> […] cette ressemblance espagnole […] nous frappe à chaque pas, et nous ne pouvons nous empêcher d'y revenir, car personne, que nous sachions, ne l'a encore remarquée […].[122]

Tout se passe donc comme si Milan, pas encore atteinte du « syndrome Rivoli », mais qui devrait déplaire à Gautier tout autant que Madrid à laquelle elle ressemble, « avec une netteté que Madrid n'a pas », était en quelque sorte rachetée du péché de classicisme par le fait qu'elle déclenche chez lui un processus mémoriel qui le renvoie au temps béni de son voyage en Espagne. Et l'on peut ajouter que, dans ce mouvement, Madrid bénéficie de la même rédemption, puisqu'elle paraît tout à coup incarner l'essence de l'Espagne, alors même qu'elle avait, comme on le sait, déçu le voyageur de 1840.

Ces réminiscences d'un voyage à l'autre sont plus que fréquentes au fil des publications viatiques de Gautier : on l'a déjà vu à propos de l'Apennin. Elles lui permettent parfois d'illustrer, par une référence connue de son public, certains caractères paysagers qui ne sont pas nécessairement évidents pour ce dernier. Évoquant ainsi la « physionomie particulière » des rues de Venise, « minces coupures qui […] ont l'air de traits de scie dans d'énormes blocs de pierre », il suggère à ses lecteurs :

> Certaines calles de Grenade, certains alleys de Londres, peuvent en donner une idée assez juste.[123]

Mais ces renvois à valeur explicative sont relativement rares ; le plus souvent, on a le sentiment qu'ils autorisent l'auteur à des plongées nostalgiques ou sentimentales dans ses précédents voyages, qu'il s'agisse de simples rappels[124] ou de retrouvailles plus circonstanciées avec des lieux qui l'ont jadis ébloui ou navré. Il aime ainsi à contempler à Malte

---

122 *Italia*, IV, *op. cit.*, p. 59.
123 *Ibid.*, XX, p. 211.
124 C'est le cas dans le récit du voyage en Espagne de 1847, où les renvois à celui de 1840 sont fréquents. *En Espagne*, I, II, III, *op. cit.*, pp. 140, 149, 151, 153, 171-172.

> cette belle lumière d'Espagne dont l'Italie même, avec son ciel si vanté, n'offre qu'un pâle reflet. Il y fait véritablement clair, et ce n'est pas là un de ces crépuscules plus ou moins blafards qu'on décore du nom de jour dans les climats septentrionaux.[125]

Les cyprès du cimetière de Scutari, à Constantinople, lui offrent l'occasion d'une longue digression qui le transporte vers ceux qu'il a pu admirer, douze ans auparavant, en Andalousie[126]. Le voyage en Algérie est un autre hypotexte fréquent des récits viatiques ultérieurs, que Gautier repense, en voyant « les rues du Bezestin [de Smyrne] ombragées de planches posées à plat sur des poutrelles transversales », « à Constantine, où ce détail [l]'avait frappé »[127], ou qu'il se remémore avec tristesse « un cimetière arabe près d'Oran, sur une colline pulvérulente et pierreuse, d'une aridité effroyable, balayée du vent de mer, brûlée du soleil » face au cimetière juif du Lido à Venise[128]. On a même parfois l'impression que ces comparaisons ne sont que le prétexte à une évocation poétique, tant leur motivation semble légère ou convenue : pour conclure le récit de sa traversée des Alpes par la route du Simplon, il se livre à une confrontation circonstanciée entre celles-ci et les *sierras* espagnoles qu'il avait parcourues dix années auparavant. Cela vaut au lecteur un splendide résumé des images que l'auteur développait dans son *Voyage en Espagne* de 1843, où apparaissent successivement

> la Sierra-Morena, avec ses grandes assises de marbre rouge, ses chênes verts et ses lièges ; la Sierra-Nevada, avec ses torrents diamantés où trempent des lauriers roses, ses plis et ses reflets de satin gorge de pigeon, ses pics qui rougissent le soir comme des jeunes filles à qui l'on parle d'amour ; les Alpujaras, avec leurs escarpements baignés par la mer, leurs vieilles villes moresques et leurs tours de vigie perchées sur quelque plateau inaccessible, leurs pentes où le gazon brûlé ressemble à une peau de lion ; la Sierra de Guadarrama, tout hérissée de masses de granit bleuâtre, qu'on prendrait pour des dolmens et des peulvens celtiques [...].

Mais ces lignes se terminent sur le simple constat que les *sierras* « ne ressemblent en rien aux Alpes, et la nature, au moyen d'éléments en apparence semblables, sait produire des effets variés »[129]. Où la montagne, si élégante soit-elle, sait parfois accoucher d'une souris...

Cette lecture vient confirmer l'impression laissée, quelques pages auparavant, par l'allusion à une « course » au bord du lac Léman qui lui rappelle étrangement « une journée d'enivrement céleste passée à Grenade, sur le Mulhacen, à la même date, il y a dix ans, dans un océan de

---

125 *Constantinople*, II, *op. cit.*, p. 45.
126 *Ibid.*, XIII, pp. 153-155.
127 *Ibid.*, IV, p. 75.
128 *Italia*, XXV, *op. cit.*, p. 254.
129 *Ibid.*, II, p. 43.

neige, de lumière et d'azur »[130]. Même en tenant compte du rôle qu'a pu jouer dans ce contexte une précédente réminiscence de ce moment particulièrement heureux du périple ibérique, quand le mont Blanc, « devenu tout rose » sous l'effet d'« un merveilleux coucher de soleil » aperçu au cours d'une promenade au bord du lac à Genève, lui rappelle « la Sierra Nevada de Grenade vue du salon de l'Alameda »[131], il faut admettre que seule la mémoire la plus personnelle et la plus strictement chronologique est susceptible d'établir un parallèle entre un paysage lacustre des Alpes, fût-il entouré de montagnes, et le point culminant de l'Espagne méridionale… Tout porterait donc à croire que Gautier se laisse parfois aller à des confrontations entre les paysages réels qu'il contemple et le souvenir de ceux qu'il a vus au cours de ses voyages précédents, où l'arbitraire de sa mémoire visuelle et affective semble régner en maître, excluant *de facto* tout autre que l'auteur de ce dialogue intime entre celui qu'il est et celui qu'il fut…

Mais conclure à une forme d'autisme auctorial reviendrait à tenir pour négligeables les diverses manifestations montrant que Gautier a parfaitement conscience de ces curieux phénomènes suscités par sa mémoire en voyage[132]. La déception, précédemment analysée, qu'engendre en lui l'Apennin quand il en vient à le comparer aux Alpes ou aux montagnes d'Espagne et d'Afrique, l'amène certes à considérer « la manie des comparaisons » comme « un travers d'esprit » qu'il trouve « injuste », car on ne peut « demander à un endroit d'en être un autre », mais c'est pour ajouter aussitôt qu'il ne peut « [s]'empêcher » de se livrer à cette pratique[133]. Il s'autorise même, en contemplant le rivage d'Europe depuis la mer de Marmara entre Gallipoli et Constantinople, à y retrouver, quitte à « être accusé de faire du paradoxe, […] l'aspect de la Tamise, entre l'île des Chiens et Greenwich » :

> […] le ciel, très laiteux, très opalin, presque blanc et noyé d'une brume transparente, ajoutait encore à l'illusion ; il me semblait aller à Londres sur le paquebot de Boulogne, et il faut, pour me détromper, le pavillon rouge à croissant d'argent que nous avons hissé à notre mât depuis notre entrée dans les Dardanelles.[134]

Le processus une fois lancé, Gautier ne cessera plus de comparer Constantinople à Londres : même absence de quai, même mouvement des bateaux à vapeur[135]. Il note à plusieurs reprises

---

130 *Ibid.*, pp. 37-38.

131 *Ibid.*, p. 35.

132 Voir à ce sujet l'étude d'Anne Geisler-Szmulewicz, « Le jeu des références dans le *Voyage en Russie* de Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier* 29, 2007, pp. 153-169.

133 *Italia*, XXIX, *op. cit.*, p. 288.

134 *Constantinople*, V, *op. cit.*, p. 85.

135 *Ibid.*, p. 88 ; XXIX, p. 298.

« ces sauts de pensée familiers aux voyageurs » qui lui font voir, entre autres, Constantine face au panorama de Berne, Hyde-Park aux Cascine de Florence, Saint-Marc à Sainte-Sophie, l'Alhambra dans le Kremlin, les étuves d'Alger sur les bords de la Volga ou bien encore, lors d'un voyage à Chamonix, le dôme de Milan dans le glacier des Bossons[136]. Le rapprochement le plus troublant, il l'éprouve face au rocher de Tourbillon, à Sion, dans le Valais suisse :

> Ce jour-là, grâce à la splendeur de la lumière, ce rocher vaudois, couronné de ruines gothiques, nous rappelait l'Acropole d'Athènes avec ses escarpements de marbre et ses couleurs d'hyacinthe. Certes, nous ne pensions pas en ce moment à la Grèce et ce rapprochement involontaire doit être basé sur de vraies analogies.[137]

L'aveu est d'importance, car il dépasse le simple dévoilement du processus associatif, si finement analysé par Anne Geisler-Szmulewicz[138], pour tenter d'objectiviser ici le phénomène analogique. Indice qu'au-delà de ces rapprochements hasardeux, Gautier percevrait des parentés entre certains paysages, naturels ou urbains ? Il est vrai qu'après s'être refusé à « pouss[er] plus loin le rapprochement » entre le Kremlin et l'Alhambra, « de peur de le forcer en y appuyant trop », il constate tout de même cette « [c]hose bizarre », à savoir que « le Kremlin vu du dehors a peut-être quelque chose de plus oriental que l'Alhambra lui-même », avant d'en faire, en conclusion, « une cristallisation architecturale des *Mille et une Nuits* »[139]. Quelle meilleure manière de souligner l'impression nettement orientale que lui laisse, dans l'ensemble, la Russie – Saint-Petersbourg excepté –, en un moment où l'on s'interroge sur son appartenance aux pays du Nord ou à ceux de l'Orient[140] ? De même, l'espèce de « mirage » qui lui apparaît devant Sainte-Sophie de Constantinople, où il a l'impression d'être « à Venise, débouchant de la piazza sous la nef de Saint-Marc » et de se retrouver face à un agrandissement de la basilique vénitienne, se conclut par ces mots :

> Rien d'étonnant à cela, d'ailleurs : Venise, qu'une mer étroite sépare à peine de la Grèce, vécut toujours dans la familiarité de l'Orient, et ses architectes ont dû chercher à reproduire le type de l'Église qui passait pour la plus belle et la plus riche de la chrétienté.[141]

---

136 *Ce qu'on peut voir en six jours*, II, *op. cit.*, pp. 291-292 ; *Italia*, XXIX, *op. cit.*, p. 312 ; *Constantinople*, XXII, *op. cit.*, p. 239 ; *Voyage en Russie*, XVII, *op. cit.*, p. 250 ; 2e partie, p. 340 ; *Les Vacances du lundi, tableaux de montagnes* (1868), « Le mont Blanc », III, Sylvain Jouty ed., Seyssel, Champ Vallon, 1994, p. 87.

137 *Les Vacances du lundi*, « le mont Cervin », I, *op. cit.*, p. 143.

138 Art. cit., p. 163-164.

139 *Voyage en Russie*, XVII, *op. cit.*, p. 250.

140 Sans doute est-ce la raison pour laquelle il préconise pour la Russie, en matière architecturale, « le grec de Byzance et non le grec d'Athènes. » *Ibid.*, XII, p. 149.

141 *Constantinople*, XXII, *op. cit.*, p. 239.

Rien d'étonnant non plus à ce que, deux ans auparavant, il ait discerné dans « les coupoles d'un gris argenté » de Saint-Marc « les dômes de Sainte-Sophie de Constantinople »[142] qu'il ne connaissait encore que par le livre. On retrouve le même phénomène de comparaison en miroir et à distance dans l'association entre les neiges éternelles des Alpes et la cathédrale de Milan, puisque près de vingt ans avant son voyage à Chamonix, Gautier trouvait que « [l]a délicatesse dans l'énormité et la blancheur » du fameux Duomo « lui donn[ai]ent l'air d'un glacier avec ses mille aiguilles »[143]. Pouvait-il ignorer que plusieurs générations de voyageurs dans les Alpes avaient associé avant lui l'architecture gothique et la structure géologique des montagnes[144] ?

Tout semble donc indiquer que les rapprochements, apparemment fortuits, opérés par l'extraordinaire mémoire visuelle de Gautier entre des lieux et des paysages radicalement différents relèvent d'une tout autre logique que le « saut de pensée » ou l'« idée enfantine » à laquelle il paraît s'abandonner lorsqu'il prétend avoir imaginé, avant de les avoir vus en réalité, Bruxelles comme « un grand carré de choux », Ostende comme « un parc d'huîtres »[145] ou Nuremberg comme « une boîte de jouets ». Et les espèces de « géographies fantastiques »[146] qu'il bâtit au fil des récits de ses voyages dessinent des liens beaucoup plus riches d'enseignement anthropologique que ne l'aurait imaginé la plus arbitraire des métaphores. Retrouver l'influence orientale dans l'architecture du Kremlin ou dans celle de la basilique Saint-Marc, deviner l'héritage de la Grèce antique dans une forteresse d'Helvétie, percevoir la parenté entre les formes naturelles et les réalisations artistiques les plus élaborées[147], n'est-ce pas dessiner les linéaments d'une communauté des paysages où ceux que l'homme construit et ceux qu'élabore la nature se font écho en un jeu d'échanges subtils qui respecte entièrement les identités ? Seul un romantique marqué par la pensée organiciste comme a pu l'être Gautier était en mesure d'imaginer ce paysage, sinon universel, du moins européen et méditerranéen, qui dessine un nouveau rapport au monde, à opposer de manière

142 *Italia*, VII, *op. cit.*, p. 88.
143 *Ibid.*, V, p. 62.
144 Voir à ce sujet, entre autres, Enrico Castenuovo, « Alpi gotiche », *Rivista storica italiana* LXXIX-1, 1967, pp. 182-194 ; Alain Guyot, « L'analogie monumentale au tournant des Lumières : une porte d'accès au sublime de la montagne ? », *Des Lumières à l'Europe romantique des nations : les paradoxes du sublime*, Denis Bonnecase et Patrick Chézaud ed., St Pierre de Salerne, Montfort, 2007, pp. 79-95.
145 *Italia*, I, *op. cit.*, pp. 28-29.
146 *Voyage en Algérie*, II, *op. cit.*, p. 178.
147 Voir à ce sujet Alain Guyot, « Le complexe de Dinocrate : analogie et architecture dans les récits de voyage de Théophile Gautier », *Rivista di letterature moderne e comparate,* LX-1, Pise, 2007, pp. 1-18.

triomphante, quand la civilisation ne parvient pas à se dépasser en des réalisations industrielles grandioses, aux méfaits globalisateurs déjà à l'œuvre dans la plupart des cités qu'il traverse. Or le compte rendu qu'il donne de son séjour à Florence nous offre précisément une sorte de synthèse de sa position à ce sujet. Ainsi, après avoir, comme on sait, eu la sensation d'être transporté à Londres « par un procédé que nous ignorons »[148] en apercevant une jeune Anglaise dans le parc des Cascine, il tourne en dérision les compatriotes de celle-ci, lesquels, en voyage, « transportent partout leur patrie avec eux, dans des boîtes à compartiments »[149]. Comme en contrepoint à ces ancêtres de la mondialisation en matière touristique, il esquisse une curieuse théorie de l'*ophtalmos*, cet « œil sur le visage de la cité », cet endroit qui résume une ville,

> où les traits épars de son caractère spécial se précisent et s'accusent plus nettement, où ses souvenirs historiques se sont solidifiés sous une forme monumentale, de manière à produire un ensemble frappant, unique […].[150]

Or l'*ophtalmos* de la cité des Médicis, « l'œil de Florence », c'est, on s'en sera douté, la place de la Seigneurie, et c'est sans nul doute la raison pour laquelle il ose contredire Michel-Ange, qui suggérait de prolonger la loggia de' Lanzi tout autour de la place, en affirmant haut et fort que « la loggia est bien comme elle est et ne gagnerait nullement à être répétée comme les arcades de la rue de Rivoli »[151].

Alain GUYOT
Université Stendhal-Grenoble 3

148 *Italia*, XXIX, *op. cit.*, p. 312.
149 *Ibid.*, p. 292.
150 *Ibid.*, p. 297.
151 *Ibid.*, XXIX, p. 304.

L'amoureux et le talisman :
mystère du paysage et sens de l'Histoire dans l'œuvre de Jules Michelet

> Si vous avez voyagé quelquefois dans les montagnes, vous aurez peut-être vu ce qu'une fois je rencontrai. Parmi un entassement confus de roches amoncelées, au milieu d'un monde varié d'arbres et de verdure, se dressait un pic immense. Ce solitaire, noir et chauve, était trop visiblement le fils des profondes entrailles du globe. Nulle verdure ne l'égayait, nulle saison ne le changeait ; l'oiseau s'y posait à peine, comme si, en touchant la masse échappée du feu central, il eût craint de brûler ses ailes. Ce sombre témoin des tortures du monde intérieur semblait y rêver encore, sans faire la moindre attention à ce qui l'environnait, sans se laisser jamais distraire de sa mélancolie sauvage… Quelles furent donc les révolutions souterraines de la terre, quelles incalculables forces se combattirent dans son sein, pour que cette masse, soulevant les monts, perçant les rocs, fendant les bancs de marbre, jaillit jusqu'à la surface !… Quelles convulsions, quelles tortures, arrachèrent du fond du globe ce prodigieux soupir ! Je m'assis, et, de mes yeux obscurcis, des larmes, lentes, pénibles, commencèrent à s'exprimer une à une… La nature m'avait trop rappelé l'histoire. Ce chaos de monts entassés m'opprimait du même poids qui, pendant tout le moyen âge, pesa sur le cœur de l'homme, et dans ce pic désolé, que du fond de ses entrailles la terre lançait contre le ciel, je retrouvais le désespoir et le cri du genre humain.
>
> Jules Michelet[152]

« Qui peut dire ce qui fait l'attrait d'une maison, d'un lieu, d'un paysage ? » se demandait Jules Michelet dans le tome IX de son *Histoire de France*. Pourquoi l'empereur Charlemagne, par exemple, ne pouvait-il pas détacher ses yeux du petit lac d'Aix-la-Chapelle, auprès duquel il avait fait bâtir son palais ? Pour Michelet, une seule raison pouvait

---

152 Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française* [1847-1853], éd. G. Walter, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1952, pp. 30-31 ; désormais abrégé *HRF*.

l'expliquer : « Un talisman, dit-on, y attacha son cœur, l'y retint fasciné, amoureux et comme enchanté. »[153]

À plusieurs reprises, Michelet évoque dans son œuvre historique ce qu'il appelle le « mystère du paysage »[154]. L'anecdote du petit lac d'Aix-la-Chapelle, elle-même, y est racontée trois fois[155]. Elle est d'ailleurs révélatrice : en la consignant, Michelet rappelait que le paysage est l'espace tel qu'il est contemplé. Le « mystère du paysage » réside donc tout entier dans les raisons qui justifient cette contemplation. Ces raisons, dit Michelet, appartiennent au monde des énigmes destinées à demeurer irrésolues, au même titre que d'autres mystères, à commencer par ceux de la magie et de l'amour, dont Charlemagne, face au petit lac d'Aix-la-Chapelle, aurait également fait l'expérience.

Michelet avait voyagé à Heidelberg en 1828 ; il avait lui-même subi cet enchantement du paysage allemand. Lorsqu'au début du tome II de son *Histoire de France*, il présenta l'ensemble du territoire français, il se refusa pour cette raison à décrire l'Alsace, trop proche du monde germanique. Car dans ce monde il y a, écrit Michelet, « un tout-puissant lotos qui fait oublier la patrie ». « Si j'apercevais mon héroïque Rhin », poursuit l'historien, « je pourrais bien m'en aller au courant du fleuve […] ou peut-être resterais-je enchanté aux limites solennelles des deux empires »[156].

En Allemagne, à l'occasion de son premier voyage, Michelet aurait donc appris que le paysage était un charme, un enchantement au sens magique du terme ; et l'historien craignait de subir à son tour le sort de Charlemagne. Cette magie était peut-être une commodité pour Michelet ; elle lui permettait de justifier le choix de l'empereur, qui plaça sa capitale en Allemagne, et non dans cette France dont Michelet écrivait l'histoire. Ce n'était pourtant pas l'essentiel. Pour Michelet, la magie et l'amour, que le paysage exprime, jouent un grand rôle dans l'histoire.

C'est ce rôle que je voudrais éclaircir ici. Etrange programme peut-être, que celui d'une réévaluation des usages des charmes dans l'historiographie. Il serait plus simple de voir dans la définition magique du paysage, proposée par Michelet, la conséquence de la double soumission de ce dernier à l'esthétique romantique et à une conception datée du travail de l'historien. Qu'un sort puisse nous rendre amoureux d'un paysage, voilà en effet qui satisfait

---

153 Jules Michelet, *Histoire de France* [1833-1869], t. IX, éd. P. Petitier et P. Viallaneix, Editions des Equateurs, 2009, pp. 35-36 ; désormais abrégé *HF*.
154 *HF*, t. VIII, p. 294.
155 Voir aussi *HF*, t. I, p. 246 et *HF*, t. III, p. 46.
156 *HF*, t. II, p. 57.

aux exigences des passions romantiques et d'un temps où l'histoire n'était qu'un des genres de la littérature. Il y a pourtant, derrière ce lieu commun de la magie du lieu, toute une conception du sens de l'histoire, qu'il importe de comprendre.

Qu'est-ce qu'un paysage ?

Avant d'aller plus loin, considérons un instant ce que Michelet appelait un *paysage*. Son œuvre historique est pleine de descriptions de lieux naturels. Tous ont une fonction précise. Le désert de l'Arabie, par exemple, permet à l'historien de définir l'Islam, cette religion qui, écrit-il, « est vraiment l'Arabie elle-même » : « Le ciel, la terre, rien entre ; point de montagne qui nous rapproche du ciel, point de douce vapeur qui nous trompe sur la distance ; un dôme impitoyablement tendu d'un sombre azur, comme un brûlant casque d'acier. »[157] La relation directe du fidèle avec Dieu, la dimension guerrière du mahométisme apparaissaient à l'historien à travers l'image du désert[158]. De même, les forêts de l'Amérique, fournirent à Michelet la métaphore adéquate pour évoquer les hommes du XVIe siècle. La Renaissance, écrit-il, « a l'hésitation du voyageur à la lisière des forêts vierges d'Amérique, de ce prodigieux enlacement d'arbres et de lianes, de mille et mille plantes bizarres, habitées et bruyantes d'animaux imprévus »[159]. La révolution que l'esprit humain accomplit à la fin du XVe siècle se serait donc traduite, d'abord, par une image de la nature perçue par un voyageur. A propos de cette image, on pourrait parler de paysage.

On pourrait, mais Michelet ne le fait pas. S'il décrit, même sommairement, la nature observable dans le désert de l'Arabie et les forêts de l'Amérique, il ne désigne jamais celle-ci explicitement comme un *paysage*. L'examen systématique des occurrences du terme dans l'*Histoire de France* est instructif. A une exception près[160], Michelet n'utilise le terme que pour évoquer des lieux que lui-même a parcourus, ce qui n'était le cas ni de l'Arabie, ni de l'Amérique. Tout se passe comme si Michelet, pour identifier un paysage, avait besoin d'engager son propre corps. L'espace ne lui apparaît comme paysage qu'à partir du moment où il s'est laissé appréhender directement, par le contact des sens. Sans doute Michelet, fidèle

---

157 *HF*, t. II, pp. 145-146.

158 La stérilité de l'Arabie a par ailleurs fourni à Michelet une de ses nombreuses métaphores : sous sa plume, Louis XIII, ce jeune roi à la nature sèche devient une « véritable Arabie Déserte » (*HF*, t. XX, p. XX) et le jeune Louis XV, pour les mêmes raisons, est à son tour désigné comme une « parfaite Arabie » (*HF*, t. XX, p. XX).

159 *HF*, t. VII, p. 316.

160 Lorsqu'il évoque l'Escurial de Philippe II : voir plus loin.

à toute une tradition[161], accompagna-t-il parfois la mention du paysage d'une ou deux références à la peinture : les tableaux de Paul Potter, par exemple, à propos de la Hollande[162], ou ceux du Corrège, à propos de l'Italie[163]. L'essentiel, pourtant, n'était pas là, mais dans le contact physique entre l'espace et l'homme sensible.

Michelet était en cela l'héritier de Jean-Jacques Rousseau. La généalogie de son œuvre historique, bien sûr, passe par le Voltaire du *Siècle de Louis XIV* et de l'*Essai sur les mœurs*. Néanmoins, le véritable inspirateur de Michelet, c'est Rousseau[164]. Si j'oppose les deux philosophes, c'est moins par soumission à un cliché concernant les Lumières que parce que Michelet reconnaissait cette opposition et, surtout, parce qu'il l'illustrait précisément par l'inégale relation que Voltaire et Rousseau auraient entretenu avec le paysage. Selon Michelet, en effet, la grandeur de Voltaire serait née du refus de la grandeur du paysage. A l'en croire, le meilleur de Voltaire serait apparu lorsque celui-ci eut accepté de se laisser enfermer dans l'entresol d'un triste château, à Cirey, c'est-à-dire « dans un paysage mesquin ». « Là », écrit Michelet, « il paraît très grand. Cirey lui fit son équilibre, il fut universel et rayonna de tous côtés. »[165] À l'inverse, le génie de Rousseau eut besoin, pour s'exprimer, de rencontrer « l'adorable paysage » de la Savoie. Alors seulement le miracle se produisit, Rousseau fut bouleversé et écrivit, « en une fois (1761-1762) », la *Julie*, le *Contrat* et l'*Emile*. « On recule d'étonnement », conclut Michelet[166]. Un mystère s'est produit, d'ordre magique, d'ordre amoureux aussi (la *Nouvelle Héloïse* exprimait pour Michelet l'avènement de l'amour moderne [167]), que l'historien stupéfait ne peut expliquer. Ce mystère, comme celui de l'envoûtement de Charlemagne, impliquait le paysage. Michelet prétend être étonné, renoncer à comprendre et se borner à consigner le fait.

La vérité du paysage

L'analyse de la signification historique de l'œuvre de Rousseau se trouve dans le tome XVII, par lequel Michelet conclut, à la fin des années 1860, son *Histoire de France*. Mais

---

161 Sur l'origine picturale du paysage, voir notamment Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
162 *HF*, t. V, p. 239 (notes).
163 *HF*, t. VIII, p. 175.
164 « Jamais on n'exagérera l'importance de Rousseau chez Michelet », écrit Paule Petitier, *HF*, t. XVII, p. XVII.
165 *HF*, t. XVI, p. 121.
166 *HF*, t. XVII, p. 54.
167 *Ibid*., p. 44.

depuis longtemps l'historien conférait au paysage une dimension explicative. La magie de la contemplation de l'espace lui avait déjà offert le moyen de comprendre des causalités insaisissables par le seul raisonnement. En 1834, alors qu'il travaillait sur la guerre de Cent Ans, Michelet avait ainsi fait un voyage dans cette Angleterre qu'il aimait si peu. Comme souvent, il intégra ses notes de voyage dans l'écriture de son œuvre historique [168]. Fidèle au code romantique du récit de voyage, il inséra dans son *Histoire de France* ce qu'il appelle une « impression personnelle [169] », survenue lors de ce voyage. À l'occasion d'un trajet d'York à Manchester, en effet, la révélation se produisit ; brutalement il eut « une véritable intuition de l'Angleterre ». Cette intuition ne devait rien aux observations savantes que Michelet, qui considérait ses voyages comme des séances de travail particulièrement éprouvantes[170], effectuait par ailleurs. La révélation lui était venue, comme naturellement, du paysage :

> C'était au matin, par un froid brouillard ; elle [l'Angleterre] m'apparaissait non plus seulement environnée, mais couverte, noyée de l'Océan. Un pâle soleil colorait à peine la moitié du paysage. Les maisons neuves en briques rouges auraient tranché durement sur le gazon vert, si la brume flottante n'eût pris soin d'harmoniser les teintes. Par-dessus les pâturages couverts de moutons, flambaient les rouges cheminées des usines. Pâturage, labourage, industrie, tout était là dans un étroit espace, l'un sur l'autre, nourri l'un par l'autre ; l'herbe vivant du brouillard, le mouton d'herbe, l'homme de sang.[171]

Par la magie du paysage, donc, Michelet sut tout-à-coup ce qu'était l'Angleterre : son interpénétration avec l'Océan ; l'identité de toutes ses activités, depuis l'élevage archaïque jusqu'à la puissante industrie moderne ; la nécessité du travail pour les Anglais. En atténuant l'opposition du vert des pâturages et du rouge des maisons, des cheminées d'usines (mais aussi du sang), la brume lui révéla tout. La fusion des teintes enseigna à l'historien que l'Angleterre de la fin du Moyen Age n'avait pas été moins industrieuse que celle qu'il avait sous les yeux. Et Michelet de trouver, dans cette illumination née de la contemplation du paysage entre York et Manchester, la clé explicative de l'histoire de l'Angleterre.

D'autres paysages dirent à Michelet la vérité de l'histoire des hommes qui vécurent là. Tel est le cas de la Bretagne, par exemple, dont les « paysages abrupts », « brusquement

---

168 Voir Paule Petitier, *Géographie de Michelet. Territoire et modèles naturels dans les premières œuvres de Michelet*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 43-50 notamment et Sylvain Venayre, « L'Ailleurs dans la pensée historique de Michelet », *L'Ailleurs depuis le romantisme. Essais sur les littératures en français*, Daniel Lançon et Patrick Née dir., Paris, Hermann, 2009, pp. 147-168.

169 *HF*, t. III, p. 184. Voir Sylvain Venayre, « Le lieu commun des impressions de voyage au XIX[e] siècle », *Les Cahiers du XIX[e] siècle*, Québec, *Nota Bene*, n° 4, 2008.

170 Paule Petitier, *Jules Michelet. L'homme-histoire*, Paris, Grasset, 2006.

171 *HF*, t. III, pp. 184-185.

variés, pauvres, pierreux, semés parmi le roc de tristes fleurs », sont à l'image du long récit des guerres bretonnes, tel que le rapporte la Chronique de Froissart[172]. Tel est aussi le cas des Pays-Bas, qui ne sont eux-mêmes que « les dernières alluvions, sables, boues et tourbières, par lesquelles les grands fleuves, ennuyés de leur trop long cours, meurent, comme de langueur, dans l'indifférent Océan ». Ces « doux paysages », que Paul Potter a su saisir, expliquent l'attachement des Hollandais à la vie de famille, aux travaux et aux repos communs – car, écrit Michelet, « plus la nature est triste, plus le foyer est cher »[173] . Tel est enfin le cas, plus remarquable encore, des Cévennes. Ici, seul le paysage est habilité à dire l'histoire. Car il n'y a pas, pour raconter les guerres et la vie des Camisards, de Froissart ni de Paul Potter ; les témoins, écrit Michelet, furent terriblement partiaux. Celui qui veut comprendre les révoltes des protestants et l'horreur des dragonnades, doit donc d'abord voir les Cévennes, ces « paysages bibliques, au bord de ses torrents, aussi âpres, plus purs, que le Jourdain et le Cédron »[174]. Un seul livre, d'après lui, parle convenablement de ces drames : celui de M. Peyrat, qui ne peut le faire que parce « qu'il donne le sol, le paysage et la nature où le combat se passe »[175] . A celui qui voudrait comprendre cette histoire ou, plus exactement, entreprendre la résurrection intégrale de ce passé, Michelet ne peut que conseiller d'aller, « vers le soir, aux derniers rayons du soleil, [suivre] la lumineuse allée du Peyrou vers la mer et le ciel ». Ceux-là n'auront certes pas le décompte, à jamais impossible, des roues et des potences de Montpellier, des bûchers qui brûlèrent ces martyrs, mais au moins ils « verront encore leurs âmes sur la *via sacra* »[176] .

Le paysage peut donc expliquer l'histoire, mais l'historien ne nous explique pas comment cela se fait. Pourquoi la vérité de l'Angleterre ne lui serait-elle apparue qu'à l'occasion d'un trajet entre York et Manchester, et pas avant, ou ailleurs ? Comment s'y prendre exactement pour apercevoir les « âmes » des martyrs, aux derniers rayons du soleil sur l'allée du Peyrou, et comprendre les dragonnades ? Il y a là quelque chose de magique. Michelet assure que ces choses peuvent arriver, de la même façon que le petit lac d'Aix-la-Chapelle a pu envoûter l'empereur Charlemagne, et que cela permet d'expliquer une partie du cours de l'histoire ; mais il ne nous dit pas comment.

---

172 *HF*, t. III, p. 208.
173 *HF*, t. V, p. 239.
174 *HF*, t. XIII, p. 294.
175 *HF*, t. XIV, p. 162.
176 *HF*, t. XIV, p. 172.

Le sens de l'Histoire

Si l'on veut essayer de le dire à sa place, de comprendre non pas la magie du paysage, évidemment, mais la fonction que Michelet lui accorde dans son récit, il convient de faire un détour par l'examen du sens que Michelet assignait, avec assez de précision, à l'histoire.

Michelet a consacré sa vie à écrire l'histoire de la France, c'est-à-dire, de son point de vue, l'histoire d'une « personne ». Si l'Angleterre est un « empire », comme il l'écrit, si l'Allemagne est une « race », la France, elle, est en effet une « personne » dont l'historien raconte la vie, depuis sa naissance jusqu'à cet accomplissement que fut la Révolution de 1789[177]. Cette histoire, certainement, est liée au territoire. Michelet l'a souvent répété : « telle la nature, tel l'homme »[178], ou encore : « tel le nid, tel l'oiseau. Telle la patrie, tel l'homme. »[179] Nous aurions tort, néanmoins, de réduire l'histoire de la France, telle que Michelet la raconte, aux conséquences d'un strict déterminisme géographique. Rappelons que Michelet n'ouvrit pas son *Histoire de France* par une description de l'espace national, comme le fit plus tard Ernest Lavisse, qui confia ce travail à Paul Vidal de la Blache. Sans doute Michelet fut-il le premier à proposer un « tableau » de ce genre, mais seulement après avoir raconté la Gaule, les grandes invasions, l'empire de Charlemagne. Il n'y avait pas, pour Michelet, de frontières « naturelles ». Le sol, dans son esprit, n'était pas le critère principal de l'histoire, pas plus que la race – contrairement aux convictions qui fondèrent à la même époque l'*Histoire de France* d'Henri Martin, par exemple. La France, selon lui, est d'abord le produit de la liberté. Son existence en tant que personne est le résultat d'un « puissant travail de soi sur soi [180] » qui l'a conduite à échapper aux servitudes de la race et de l'espace. Comme Michelet l'écrivait dès le début des années 1830 dans le *Tableau de la France*, « l'influence du sol, du climat, de la race, a cédé à l'action sociale et politique. La fatalité des lieux a été vaincue, l'homme a échappé à la tyrannie des circonstances matérielles. […] La société, la liberté, ont dompté la nature, l'histoire a effacé la géographie. »[181]

Les paysages français sont la preuve de ce travail de la liberté. D'abord, contrairement à d'autres paysages nationaux – la forêt de l'Allemagne, la montagne de la Suisse – ils ne se laissent pas réduire à une seule forme. Tel est bien le sens du *Tableau de la France* : la variété même des régions françaises exprime la vocation universelle de la France. Toutes les

177 *HF*, t. II, p. 87.
178 *HF*, t. VIII, p. 251.
179 *HF*, t. I, p. 10.
180 *Ibid*.

différences, que manifestent tant de paysages originaux, sont réunies sous la seule bannière de la liberté[182]. Ensuite, le centre de la France n'est pas le résultat de la géographie. Michelet l'écrit : si cela avait été le cas, le centre de la France eût été Bourges, ou le Bourbonnais[183]. Or il s'agit de Paris, c'est-à-dire d'un centre dont la déportation vers le Nord est d'abord un produit de l'histoire. Enfin, et surtout, ce centre s'est trouvé dans la région qui, entre toutes celles qui composent le territoire, a le caractère physique le moins marqué. Le Bassin parisien, écrit Michelet, est en effet un « pays remarquablement plat, pâle, indécis »[184]. Et cette indécision même fait sa force : l'histoire, plus qu'ailleurs, peut y dicter son fait à la géographie[185].

La France et les paysages européens

Cette histoire, Michelet la comprend comme un jeu de luttes et d'influences entre la France et les grandes nations européennes, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie et l'Espagne. En gros, cinq étapes sont ainsi repérables. Aux temps antiques, les races allemandes se seraient écoulées sur le territoire de ce qui allait devenir la France, jetant les premières bases de la nation[186] . Puis, au Moyen Âge, la lutte avec l'Angleterre, à son apogée lors de la guerre de Cent Ans, aurait permis à la France de se connaître elle-même[187]. A la Renaissance, ensuite, la France, assimilant l'esprit italien, aurait pris la tête du combat de l'humanité en faveur de la liberté[188]. Malheureusement, dès la fin du XVIe siècle, la réaction catholique et monarchique l'emporta : l'influence fut alors essentiellement espagnole. Enfin, la victoire de la liberté fut acquise par l'effort de la seule France, au moment de la Révolution de 1789.

Les paysages européens, que Michelet a presque tous contemplés, à l'exception notable de ceux de l'Espagne, portent la trace de cette histoire. Si Charlemagne, et Michelet après lui, subirent l'enchantement de l'Allemagne, n'est-ce pas d'ailleurs parce que les grands mouvements de peuples, aux origines de l'histoire, se sont faits de l'Allemagne vers la

---

181 *HF*, t. II, p. 89.

182 Sur la construction de ces paysages nationaux, et le cas particulier que représente la France, voir François Walter, *Les Figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe. XVIe-XXe siècle*, Paris, EHESS, 2004.

183 *HF*, t. II, p. 78.

184 *HF*, t. II.

185 Voir Paule Petitier, *Géographie de Michelet*, *op. cit.*, p. 57.

186 *HF*, t. II, p. 9.

187 *HF*, t. V, p. 234.

188 *HF*, t. VII, p. 112.

France ? Aux rives mystérieuses du Rhin, les Français ressentiraient un appel profond, comme instinctif, qui les ramènerait aux premiers temps de leur histoire ? De même, en Italie – cette Italie où Michelet voyagea à quatre reprises, qui furent autant d'enchantements[189] – les Français ne retrouveraient-ils pas l'élan de la Renaissance ? Car, rappelons-le, la Renaissance, selon Michelet, serait née du voyage des soldats de Charles VIII en Italie, en 1494, renouvelé ensuite par les voyages de François Ier[190]. Or, ce que trouvèrent ces hommes en Italie, à chaque fois, ce fut d'abord un paysage : « des terrasses aériennes, des jardins suspendus, les vues les plus variées. [...] Tout cela encadré du sérieux lointains des Apennins de marbre ou des Alpes aux neiges éternelles »[191]. La Renaissance, dont on sait l'importance pour Michelet, est issue du mystère de cette contemplation.

Au lendemain de la désastreuse bataille de Pavie, François Ier prisonnier se montra « très sensible »[192] à ces paysages. « Le roi », écrit Michelet, « à travers ses barreaux, avait regardé la campagne lombarde, le paysage si frais, si charmant en avril, et sublime, de Pavie aux Alpes »[193]. Malheureusement François Ier, qui avait rêvé l'Orient et la croisade, puis l'Italie, puis l'Empire, puis Milan, échoua partout et se retira en France. Là encore, l'histoire des émotions du roi face aux paysages français témoigne, pour Michelet, du retrait de ses ambitions. Jeune, il avait fallu à François Ier « les vastes paysages de la Loire [qui] lui firent si tristement placer sa féerie de Chambord »[194]. A la fin de sa vie, « promeneur valétudinaire », il lui fallut Fontainebleau, c'est-à-dire « surtout un paysage d'automne »[195], dont Michelet lui-même fut épris. Là, François Ier fit venir des artistes italiens, que le sac de Rome et la chute de Florence avaient rendus disponibles. Ces Italiens « dépaysés », comme dit Michelet, y refirent l'Italie : « dans la matière la plus rebelle, le grès de Fontainebleau, ils trouvent des effets imprévus, singulièrement en rapport avec le mystère du paysage, avec l'obscure et sombre énigme de la politique des rois. »[196] La Renaissance française, née de la découverte du

---

189 Voir Théodora Scharten, *Les Voyages et séjours de Michelet en Italie*, Genève, Droz, 1934.

190 Sur la construction de la notion moderne de Renaissance par Michelet, voir Lucien Febvre, *Michelet et la Renaissance* [1942], Paris, Flammarion, 1992.

191 *HF*, t. VIII, p. 174.

192 *Ibid*., p. 175.

193 *Ibid*., p. 182.

194 *Ibid*., p. 292.

195 « Fontainebleau est surtout un paysage d'automne, le plus original, le plus sauvage et le plus doux, le plus recueilli. Ses roches chaudement soleillées où s'abritent le malade, ses ombrages fantastiques, empourprés des teintes d'octobre, qui font rêver avant l'hiver, à deux pas de la petite Seine entre des raisins dorés, c'est un délicieux dernier nid pour reposer et boire encore ce qui resterait de la vie, une goutte réservée de vendange. » (*ibid*.)

196 *Ibid*., p. 295.

paysage italien, s'est ainsi traduite par l'effort pour reproduire en France, et principalement à Fontainebleau, le mystère de ce paysage.

De la même façon, la réaction catholique et monarchique, tout particulièrement celle du sinistre XVIIe siècle, honni de Michelet, eut une traduction dans l'ordre du paysage. Si la France avait subi, au tournant des XVe et XVIe siècles, l'heureuse influence italienne, le modèle, désormais, fut hélas espagnol. Alors, ce qui domina, au rebours de Milan ou de la belle campagne toscane, ce fut l'Escurial de Philippe II, significativement situé « dans un paysage sinistre, propre aux gibets ou à l'assassinat, parmi des rochers désolés »[197], que Michelet, notons-le, n'a jamais vu.

Les historiens ont souvent analysé la différence entre ce palais de l'Escurial et celui que Louis XIV fit construire à Versailles. De façon générale, ils ont volontiers opposé le roi sédentaire et caché de la monarchie espagnole au « Roi-Soleil » français, à la vie extraordinairement publique[198]. Michelet, quant à lui, ne glose pas sur cette opposition. Par-delà les différences, il établit un parallèle entre deux monarchies dont les réalisations architecturales ont toutes un point commun : être des « démenti[s] à la nature ». Plus encore que Versailles, c'est Marly qui est ici visé par Michelet, Marly, cette « merveille en opposition violente avec le paysage », dont la description est toute allégorique :

> L'aimable caractère de la Seine, autour de Paris, c'est son indécision, son allure molle et paresseuse de libre voyageuse qui se soucie peu d'arriver. D'autant plus dur semblait son arrêt, à Marly. Là la main tyrannique de Colbert, de Louvois, de par le roi, la faisait prisonnière d'Etat, condamnée aux travaux forcés. Nulles galères de Toulon, avec leur gindre de forçats, n'étaient si fatigantes à voir et à entendre que l'appareil terrible où la pauvre rivière était contrainte de monter. Barrée par une digue, dans sa chute forcée elle devait tourner quatorze roues étranges et des pertes de force énormes, mettaient en jeu soixante-quatorze pompes, qui buvaient la rivière, la montaient et la dégorgeaient à cent cinquante-pieds de hauteur. De ce réservoir à mi-côte, par soixante-dix-neuf autres pompes, l'eau montait encore à cent soixante-quatorze pieds. Est-ce tout ? Non, soixante-dix-huit pompes par un dernier effort, la poussaient au haut d'une tour, d'où un aqueduc de trente-six arcades, haut de soixante-neuf pieds, la menaient enfin à Marly. Un appareil si compliqué, d'aspect énigmatique, qui couvrait la montagne dans une étendue de deux mille pieds, embarrassait l'esprit. Les grincements, les sifflements de ces rouages difficiles et souvent mal d'accord, c'était un sabbat, un supplice. L'ensemble, si on le saisissait, était celui d'un monstre,

---

197 *HF*, t. IX, p. 246.

198 Jean-Frédéric Schaub, *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris, Seuil, 2003.

> mais d'un monstre asthmatique qui n'aspire et respire qu'avec le plus cruel effort. Quel résultat ? petit, un simple amusement, une cascade médiocre.[199]

L'indécision de la Seine, caractéristique de l'indécision plus générale de la région parisienne, aurait en effet dû permettre à la liberté de façonner l'histoire. Mais la tyrannie de la monarchie absolue ne l'a pas voulu ainsi. A Marly, la nature fut faite prisonnière par Louis XIV, comme l'ensemble du peuple français. Les chiffres, on l'aura noté, contraignent la liberté naturelle. Toute une machinerie, dont les rouages étaient aussi complexes que ceux de la monarchie elle-même, contraignait le paysage, c'est-à-dire la France. Le résultat fut celui-là même du règne de Louis XIV aux yeux de Michelet : le faste au service de la médiocrité.

La Révolution rompit avec cela, en retrouvant l'élan de la Renaissance. Contre la machine de Marly, la Révolution et la Renaissance eurent comme mot d'ordre le « retour à la nature [200] » et ce mot d'ordre s'accompagna, dans les deux cas, de la redécouverte du paysage, du goût nouveau de la contemplation. Dans son *Histoire de la Révolution française*, Michelet nous donne ainsi à voir les patriotes en marche, à travers la France entière, pour toutes les fêtes civiques qui s'inventèrent alors et, spécialement, la grande Fête de la Fédération de 1790 :

> Les lieux ouverts, les campagnes, les vallées immenses où généralement se faisaient ces fêtes, semblaient ouvrir encore les cœurs. L'homme ne s'était pas seulement reconquis lui-même, il rentrait en possession de la nature. Plusieurs de ces récits témoignent des émotions que donna à ces pauvres gens leur pays vu pour la première fois… Chose étrange ! ces fleuves, ces montagnes, ces paysages grandioses, qu'ils traversaient tous les jours, en ce jour ils les découvrirent ; ils ne les avaient vus jamais.[201]

La Révolution fut donc d'abord un décillement. En même temps que leur liberté, les Français de 1790 découvrirent les paysages de leur pays. Michelet ne pouvait pas exprimer plus nettement la fonction historique du paysage. Nul ne peut savoir, sans doute, les raisons qui rendirent Charlemagne amoureux du petit lac d'Aix-la-Chapelle ; il n'empêche que ces raisons, toutes magiques qu'elles soient, avaient pour Michelet un sens historique, de même que l'enchantement qui lia François Ier au paysage italien ou la volonté de Colbert et Louvois de contraindre le paysage si remarquablement indécis de la Seine à Marly.

---

199 *HF*, t. XIV, p. 10.

200 Jules Michelet, *Histoire de la Révolution française*, éd. G. Walter, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1952, p. 404 ; désormais abrégé *HRF*. Voir aussi *HF*, t. VII, p. 144 et, à propos du grand XVIIIe siècle annonciateur de la Révolution : voir *HF*, t. XIV, p. 256 et t. XV, p. 92. A ce propos, voir Jean Ehrard, *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle* [1963], Paris, Albin Michel, 1994.

201 *HRF*, t. I, p. 411.

L'avènement du paysage

Michelet en était d'autant plus convaincu que lui-même fit, dans le cours de sa vie, mais d'une manière combien tragique, l'expérience de Charlemagne. Il ne s'agit pas, en l'occurrence, de son bonheur face aux paysages de l'Allemagne ou de l'Italie. On l'a dit : toute sa conception de l'histoire poussait Michelet à leur préférer l'indécision du Bassin parisien, cette région aux contours flous qui portait les espoirs du monde et où l'histoire, c'est-à-dire le travail de la liberté, pouvait lutter contre les servitudes de la géographie. Son effort de raisonnement, par lequel il pensait avoir découvert le sens de l'histoire, impliquait de savoir résister aux charmes du paysage. Jusqu'aux années 1850, d'ailleurs, le terme *paysage* est relativement insolite dans son œuvre historique. Il est présent, mais rarement.

Mais ensuite, alors même que Michelet écrivait par ailleurs des livres d'histoire naturelle qui faisaient la part belle au paysage (*La Mer*, *La Montagne*, *L'Insecte*[202]), il avoua son enchantement nouveau pour un paysage particulier : celui des Alpes. Michelet connaissait bien les Alpes pour être allé souvent en Italie. Il les avait traversées par toutes leurs routes principales. Il les aimait pour cela, parce que les Alpes étaient « la grande voie des nations », celle qui avait permis à la France, à la fin du XVe siècle, de s'unir à l'esprit italien. Il les aimait aussi parce que les Alpes étaient le paysage dans lequel Rousseau s'était révélé. Les Alpes, comme il l'écrit dans l'*Histoire de la Révolution*, sont « ces paysages improbables où la nature se joue de toute raison humaine » et où « Rousseau, après son terrible effort de logique et de raison, se perdit lui-même en ses rêves »[203].

Or les Alpes furent le lieu où Michelet aussi, à partir des années 1850, après son « effort de logique et de raison, se perdit lui-même en ses rêves ». Sans doute, dans le tome VIII de l'*Histoire de France*, publié en 1855, Michelet assure que l'enchantement qui le liait aux Alpes était ancien, qu'il en avait eu « la première intuition lorsque, jeune, ignorant, je suivis pour la première fois ces routes sacrées, lorsque, après une longue nuit passée dans les basses vallées, trempé du morfondant brouillard, je vis, deux heures avant l'aurore, les Alpes déjà roses dans l'azur du matin ». Alors il sentit, dit-il, « ce que j'ai mieux connu depuis, et trouvé de plus en plus vrai : c'est l'autel commun de l'Europe » :

> Ce n'est pas le ciel que regarde au réveil le pauvre laboureur de Savoie, ni le fiévreux marin de Gênes, ni l'ouvrier de Lyon dans ses rues noires. De toutes parts, ce sont les

---

202 Voir, en particulier, la préface de *L'Insecte*, les premiers chapitres de *La Mer* et les remarques sur la peinture dans *La Montagne*.

203 *HRF*, t. I, p. 514.

> Alpes qu'ils regardent d'abord, ces monts consolateurs qui, bien avant le jour, les délivrent des mauvais songes, et disent au captif : « Tu vas voir encore le soleil. »[204]

Ce que contemplent ces hommes, en cette aurore, c'est le refuge de la liberté : celle des Suisses, celle des Vaudois, dont Michelet émerveillé raconte l'histoire, celle du Dauphiné, dont la révolte donna le signal de la Révolution française. Dans ces montagnes, explique l'historien, la machinerie de la monarchie absolue, après celle de la féodalité, a toujours été impuissante. La nature est si hostile que seul le peuple qui vit là est capable, par expérience, de s'en protéger et d'en tirer parti. Aussi les intendants eux-mêmes, rouages de la monarchie, ont-ils laissé faire ce peuple en toute liberté. Michelet écrit : « dans les veines les plus royalistes, cet air gaillard de la montagne mettait du sang républicain »[205].

Néanmoins, si Michelet affirme avoir ressenti cela lors de son premier voyage en Italie, en 1830, il n'introduit cette impression dans son œuvre historique qu'à partir des années 1850. Pourquoi avoir tant attendu ? Parce que, dans sa vie même, l'histoire – l'histoire « avec sa grande hache », comme dit Pérec[206] – s'était manifestée. Le 2 décembre 1851, alors qu'il travaillait à son *Histoire de la Révolution*, le coup d'Etat de Louis-Napoléon Bonaparte fut un coup d'arrêt au cours de l'histoire suivi par Jules Michelet. La proclamation de l'Empire, un an plus tard, et la solidité, chaque jour prouvée, du nouveau régime, bouleversèrent l'historien. Alors que celui-ci partait s'installer à Nantes, les vertus qu'il avait accordées à Paris semblèrent s'effacer. La glorieuse capitale de la France, le foyer primordial de la Révolution devint le lieu sans âme de la « fête impériale ». Lorsque Michelet eut fini son *Histoire de la Révolution*, lorsqu'il se fut remis à l'écriture de son *Histoire de France*, la géographie qu'il avait élaborée dans le *Tableau de la France*, en 1833, était en partie réaménagée. L'indécise région parisienne avait cessé de porter les espoirs de l'humanité.

Alors Michelet se tourna vers « l'autel commun de l'Europe », ces Alpes qui incarnèrent désormais, à ses yeux, la résistance au cours de l'histoire imposé par l'Empire. Toute sa philosophie de l'histoire fut ébranlée, son raisonnement patiemment élaboré sur le travail de la liberté, sur la supériorité de l'histoire sur la géographie, soudainement fragilisé. Tel Rousseau, Michelet se perdit alors en une contemplation rêveuse de ce « paysage des Alpes, qui nous donne toujours un sentiment si vif des libertés de l'âme », ainsi qu'il l'écrivait en 1855. Dans ce paysage, l'historien retrouvait sa principale source d'inspiration : la Révolution. Car, écrit-il encore, le paysage des Alpes lui-même, « avec le souvenir de leur

204 *HF*, t. VIII, p. 251.
205 *HF*, t. XVII, p. 308.

grande révolution, en est la vraie figure, c'est elle-même sous forme visible. Ces monts en sont la colossale histoire. »[207] Les pensées nouvelles de Michelet s'accordaient au système de représentations auquel Georges Cuvier, dans son célèbre *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, avait donné la première forme[208]. La rêverie sur les roches, éperonnée par les découvertes géologiques du XIX[e] siècle, conduisait à méditer sur l'histoire des hommes ; les plus hautes montagnes renvoyaient désormais l'observateur à la profondeur du temps historique[209]. Le paysage des Alpes ensorcela donc Michelet comme celui du petit lac d'Aix-la-Chapelle avait ensorcelé Charlemagne. Mais, contrairement à l'Empereur, l'historien avait pu dater cet enchantement ; il savait au moins quel triste talisman l'avait rendu amoureux, et pourquoi.

Sylvain VENAYRE

Université Paris 1-Panthéon Sorbonne

---

206 Georges Pérec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1993, p. 17.

207 *HF*, t. VIII, p. 250.

208 Georges Cuvier, *Discours sur les révolutions de la surface du globe*, 6[e] éd., Paris, D'Ocagne, 1830.

209 Voir l'extrait de l'*Histoire de la Révolution française* placé en épigraphe.

Éducation et paysage :
Apprendre à lire le monde dans le roman scolaire en Europe,
Le Tour de la France par deux enfants et *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*

Le Tour de la France par deux enfants (1877-1906) et *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson* (1906-1907) ont en commun d'avoir été, dans leurs espaces nationaux et scolaires respectifs, des ouvrages fondateurs. Pour la France comme pour la Suède, ils relèvent à n'en pas douter de la catégorie des « lieux de mémoire », au sens où ils fixent des repères si largement partagés par une collectivité nationale, et où ils s'inscrivent sur une échelle de temps si durable que leur rayonnement, même atténué ou transformé, continue à marquer une certaine manière « nationale » de se penser et de penser le monde.

Chacun à sa façon, à l'heure de l'industrialisation, de la généralisation de l'instruction et de la montée en puissance de l'État-nation qui s'affirme parallèlement à la grande phase de mondialisation du XIX[e] siècle, a été porteur d'une certaine idée du pays dont ils proposent un « tour » ; chacun témoigne en conséquence d'une certaine conception du paysage. Et tous deux, à des titres très différents, nous conduisent à nous interroger sinon sur l'existence d'un hypothétique « paysage européen » du moins sur l'existence des traditions diverses de figurer et enseigner le paysage en Europe.

S'ils ont l'un et l'autre pour objectif explicite de donner à la fois une leçon de géographie mais aussi d'histoire et de morale, tout en apprenant à lire de manière « courante », le modeste manuel français publié anonymement par « G. Bruno, auteur de Francinet » chez Belin[210] et l'ouvrage écrit trente ans plus tard par Selma Lagerlöf (1856-1940)[211] qui sera dès 1909 la première femme lauréate du Prix Nobel, ne sauraient relever du même type d'ambition littéraire. Par la suite, et beaucoup plus récemment, *Nils Holgersson* a

---

210 G. Bruno, *Le Tour de la France par deux enfants, Devoir et patrie*, Livre de lecture courante, avec plus de deux cents gravures pour les leçons de choses, Cours moyen, Paris, Librairie classique Eugène Belin, 1877. Nous avons retenu l'édition modifiée de 1905 avec « 212 gravures instructives pour les leçons de choses et 19 cartes géographiques » par G. Bruno, Lauréat de l'Académie française et auteur de Francinet. Notre réédition, celle de 1980, indique « 8 530[e] mille ».

211 Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm, Bonnier, 1906-1907, trad. Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, Arles, Actes sud, 1990, nouv. éd, Paris, LGF, 1991. C'est cette édition en livre de poche qui nous servira de référence.

connu un succès mondial, notamment grâce aux adaptations cinématographiques et aux dessins animés, alors que *Le Tour de la France* a gardé, si l'on peut dire, les couleurs sépia de la nostalgie que secrète presque immanquablement l'idée (ou le fantasme) de l'école républicaine française.

Rendre la patrie visible et vivante : le Tour de la France, roman géographique

« Rendre la patrie visible et vivante » : tel était l'objectif affiché de Mme Fouillée (1833-1923), l'auteur caché sous le pseudonyme de « G. Bruno » en écrivant *Le Tour de la France par deux enfants*, dont le sous-titre est « Devoir et patrie ». Dès la préface de ce qui est devenu le « petit livre rouge de la République » pour reprendre l'expression de Jacques et Mona Ozouf[212], elle définit et justifie son propos en fixant les objectifs de ce livre de lecture courante pour le cours moyen. Il s'agit de proposer aux enfants du peuple de 10 à 13 ans une véritable encyclopédie de l'ensemble des connaissances utiles en faisant faire à deux orphelins d'Alsace-Lorraine à la recherche de leur oncle un tour de la France, préalable à leur option pour la citoyenneté française :

> En les suivant le long de leur chemin, les écoliers sont initiés peu à peu à la *vie pratique* et à l'*instruction civique* en même temps qu'à la *morale* ; ils acquièrent des notions usuelles sur l'*économie industrielle et commerciale*, sur l'*agriculture*, sur les principales *sciences* et leurs applications. Ils apprennent aussi, à propos des diverses provinces, les vies les plus intéressantes des grands hommes qu'elles ont vu naître : chaque invention faite par les hommes illustres, chaque progrès accompli grâce à eux devient pour l'enfant un exemple, une sorte de morale en action d'un nouveau genre, qui prend plus d'intérêt en se mêlant à la description des lieux mêmes où les *grands hommes* sont nés.[213]

Ce faisant, Mme Fouillée s'inscrivait dans une longue chaîne de succès éditoriaux, celle dans laquelle le livre de lecture scolaire met en scène un voyage d'éducation ; tradition qui, au moins depuis *Télémaque* (1699) puis les *Voyages du jeune Anacharsis* de l'abbé Barthélémy (1788) et, un peu tard récemment et à destination d'un public plus modeste, *Simon de Nantua* de Laurent de Jussieu (1818) cherche à moraliser, éduquer et instruire tout en distrayant. Pour une part, le succès du *Tour de la France* (plus de 7 millions d'exemplaires sous la IIIe

---

212 Jacques et Mona Ozouf, « *Le Tour de la France par deux enfants*, Le petit livre rouge de la République », *Les Lieux de Mémoire*, I. La République, Pierre Nora dir., Paris, Gallimard, 1984, pp. 291-321.

213 *Le Tour de la France par deux enfants*, *op. cit*, p. 4.

République, 8,5 millions en 2003), est indissociable de cette tradition, tout comme il l'est de celle de l'orphelin errant (*Sans Famille* d'Hector Malot paraît en 1878)[214].

Il est également lié à l'ambition encyclopédique et donc pédagogique du propos puisque l'encyclopédie, au sens propre, entend bien « faire le tour » des connaissances nécessaires à l'enfant. C'est pourquoi les quelques « 212 gravures instructives pour les leçons de choses » et les 18 cartes géographiques, accompagnées d'une carte d'ensemble dans l'édition de 1906, jouent à l'évidence un rôle décisif.

Il n'est pas question ici de reprendre le détail des analyses concernant *Le Tour de la France*, qui a suscité dès les années trente, et plus encore depuis les années soixante-dix une considérable documentation critique[215]. Selon les époques, les aspects les plus étudiés et controversés ont été pour l'essentiel la question de la laïcité (l'édition de 1906 ayant systématiquement rayé le nom de Dieu), la manière dont le livre privilégie une France de petits propriétaires ruraux[216], celle de l'idéal social somme toute conservateur du milieu républicain-néokantien et pédagogue auquel appartenait Mme Fouillée, la dimension « revancharde » (propos à vrai dire très exagéré) et nationaliste de l'ouvrage, sa bonne conscience raciste et coloniale, sa naïveté dans l'exaltation positiviste de la science.

On retiendra par ailleurs que, comme dans le cas de beaucoup de ses homologues (dont *Nils Holgersson*), il s'agit d'un livre fondé sur un paradoxe insoluble : destiné à des élèves, il montre des enfants échappant, pour l'essentiel, au cadre scolaire puisque, précisément, ils sont en chemin. Et, au-delà de l'apprentissage par l'expérience, Julien le plus jeune des deux frères et le véritable héros du roman ne cesse de s'appuyer sur un livre[217] pour acquérir une très grande part des informations historiques. La lecture vient ainsi relayer ainsi les discours des mentors et protecteurs successifs des deux héros, et élargir le cercle des connaissances des personnages comme des lecteurs. « Le » livre unique devient ainsi un « livre du monde ». Un livre qui, en réduction permet de lier constamment l'expérience vécue de l'espace, déplacements physiques des héros (on marche, on roule en carriole, en chemin de fer, on va

---

214 Voir Francis Marcoin, *Librairie de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006.

215 Entre beaucoup d'autres, Jean-Pierre Bardoz, postface à l'édition « du centenaire » du *Tour de la France par deux enfants*, Paris, Belin, 1977 ; Dominique Maingueneau, *Les Livres d'école de la République*, Paris, Le Sycomore, 1979 ; Guillemette Tison, Une *mosaïque d'enfants, L'enfant et l'adolescent dans le roman français (1876-1890)*, Arras, Artois Presses université, 1998.

216 Daniel Halévy, *La République des ducs*, Paris, Grasset, 1937 ; Aimé Dupuy, « Les livres de lecture de G. Bruno », *Revue d'histoire économique et sociale*, n° 2, 1953.

217 « Tenez mon enfant, lui dit-elle, je vous donne ce livre. Il est à votre portée ; il y a des histoires et des images qui vous instruiront et vous donneront, à vous aussi l'envie d'être un jour utile à votre patrie. » *Le Tour de France par deux enfants, op. cit.*, p. 102

en péniche et en bateau), la contemplation d'un certain nombre de paysages et ce qui ne peut être que relaté, imagé et illustré dans le monde du livre[218]. Car en définitive, c'est bien cette appropriation par les élèves de l'histoire de France, de la morale, de la langue et de l'espace national que cherche à assurer le roman qui est, au sens plein du terme un « livre de classe »[219].

On se limitera à deux aspects centraux de la construction et de l'économie du roman : récit « géographique », *Le Tour de la France* est bien un roman de la carte et, secondairement, un roman du paysage.

Cette carte dont la mauvaise maîtrise constitue comme la métaphore et la cause de la défaite de 1870. Et dont, inversement, la maîtrise future assurera la capacité de défense de la patrie : *Le Tour de la France* est en effet, très largement, un livre de la défense nationale, et de la conquête de l'espace colonial et de la science plus qu'un compendium de la revanche et un appel à la reconquête de l'Alsace-Lorraine. La carte, cause de la défaite donc, comme le rappelle en 1882 le géographe Franz Schrader, petit cousin d'Élisée Reclus, dans son grand article « Géographie » de la deuxième édition du *Dictionnaire de pédagogie* de Ferdinand Buisson :

> Deux causes, l'une particulière à la France, l'autre plus générale[220], ont attiré l'attention publique et les efforts des pédagogues sur la géographie. La première cause, souvent considérée comme la seule, c'est la guerre de 1870. Il nous est resté de nos désastres, outre la douleur, un certain sentiment d'humiliation : l'étranger était géographiquement mieux préparé à envahir notre sol que nous à le défendre.[221]

Devant quitter Phalsbourg, les deux orphelins sont très rapidement confrontés à l'univers de la carte, et passent constamment du macrocosme (le monde) au microcosme (la carte). Initialement, à la mort de leur père, ils devaient en effet être conduits de l'autre côté des Vosges et échapper aux gardes-frontière allemands. Or le passeur, un garde forestier ami vient de se casser la jambe. Dans un premier temps, la réalité sensible fait du relief un obstacle :

---

218 Voir notre article « Encyclopédie, livre, carte et voyage circulaire : *Le Tour de la France par deux enfants* », *Cahiers Robinson*, n° 3, *Voyages d'enfants : « Tours »*, Arras, 1998, pp. 25-48.

219 Voir Renée Balibar, *L'institution du français, Essai sur le colinguisme, des carolingiens à la République*, Paris, PUF, 1985.

220 Cette « cause plus générale », c'est ce que nous appellerions aujourd'hui la « mondialisation » : une transformation radicale de la relation de l'homme à l'espace par le développement des moyens de locomotion et de diffusion de l'information.

221 Ferdinand Buisson (dir.), *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Paris, Hachette, 1911. URL : http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson.

> Assis sur un banc au bord de la Sarre, qui coule le long du jardin entre deux haies de bouleaux et de saules, André se retourna vers le sud, et il regarda l'horizon borné par la chaîne des Vosges.
>
> – C'est là que se trouve la France [note : Voir, page 318, la carte de France où est tracé l'itinéraire suivi par André et Julien], là que je dois la nuit prochaine emmener mon petit Julien, là qu'il faut que je découvre, sans aucun secours, un sentier assez peu fréquenté pour n'y rencontrer personne et passer librement la frontière. Comment ferai-je ?
> Et il continuait de regarder avec tristesse les montagnes qui le séparaient de la France, et qui se dressaient devant lui comme une muraille infranchissable […].[222]

Vient ensuite le temps de l'abstraction théorique et de la ruse de la raison, qui établissent alors un va-et-vient constant du paysage à la carte, de l'expérience vécue à l'itinéraire projeté puis réalisé :

> Tout à coup il se souvint d'avoir vu dans la chambre du garde forestier une grande carte du département, pendue à la muraille. C'était une de ces belles cartes dessinées par l'état-major de l'armée française, et où se trouvent indiqués jusqu'aux plus petits chemins.
> – Je vais l'étudier, se dit André. À quoi me servirait d'avoir été jusqu'à treize ans le meilleur élève de Phalsbourg si je ne parvenais à me reconnaître à l'aide d'une carte ?[223]

On notera au passage que la carte de l'État major n'a été finalement réalisée qu'en 1870, un peu tard sans doute, mais là n'est pas l'essentiel. L'essentiel est que la carte est intégrée comme itinéraire, mémorisée, transformée en schéma qui inscrit des repères :

> Le garde parlait, montrant du doigt les routes, les sentiers, les raccourcis, faisant la description minutieuse de tous les détails du chemin. André écoutait ; puis il essaya de répéter les explications ; enfin il dressa lui-même tant bien que mal sa route sur un papier, avec les différents accidents de terrain qui lui serviraient comme de jalons pour s'y reconnaître.
> « Ici écrivait-il, une fontaine ; là, un groupe de hêtres à travers les sapins ; plus loin, un torrent avec le gué pour le franchir, un roc à pic que contourne un sentier, une tour en ruine. »[224]

Et lorsqu'après avoir été pris dans le brouillard dans la forêt, André et Julien sont ramenés à la vue sous la lumière amicale de la lune, ils retrouvent le repère jusque là désespérément manquant :

---

222 *Le Tour du monde par deux enfants, op. cit.*, p. 16.
223 *Ibid.*, p. 17.
224 *Ibid.*

> Combien la montagne est belle, dit-il, à présent que la voilà toute éclairée par ces jolis rayons de lune !… Ah ! Voici la vieille tour ; André, nous n'avons pas perdu la bonne route, partons vite.[225]

Même si elle ne revêt ce caractère dramatique que de manière exceptionnelle, l'évocation du paysage est toujours porteuse d'émotion. Paysage assez rare au demeurant, mais qui se définit bien comme une composition, un tableau. Le paysage, c'est en réalité l'effet d'un regard surplombant permettant d'englober d'immenses portions de territoire. Telle est, en premier lieu la vision de la France depuis le sommet des Vosges :

> Alors, se trouvant sur l'autre versant de la montagne, les deux enfants virent tout à coup s'étendre à leurs pieds les campagnes françaises, éclairées par les premières lumières de l'aurore.[226]

C'est ensuite, comme à la lecture d'un guide, le « point de vue » sur le Léman et le Mont-Blanc :

> Les deux frères se trouvaient placés au haut de la chaîne du Jura comme sur une énorme muraille, presque droite. À leurs pieds s'ouvrait un vaste horizon : la Suisse était devant eux. Tout en bas, dans la plaine, le grand lac de Genève, le plus beau d'Europe, dominé de toute part par des montagnes blanches de neige.[227]
> Au même instant, levant encore une fois la tête vers le vaste cirque de montagnes, il poussa un cri de surprise : – Voyez, voyez, dit-il, la jolie couleur de feu qui brille sur le mont Blanc : les neiges sont toutes roses ; qu'est-ce donc ?
> – C'est l'aurore du soleil levant, petit Julien ; le soleil commence toujours par éclairer les plus hautes cimes. Aussi, dans tout ce pays, c'est le mont Blanc qui reçoit chaque matin les premiers rayons du soleil. Regarde encore.
> – Oh ! mais voici les sommets des autres montagnes qui s'illuminent à leur tour. Il y a, sur les neiges, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel : les unes sont violettes ou bleues, les autres lilas ou roses. On dirait une grande fête qui se prépare entre le ciel et la terre.[228]

Le propre de cette expérience de la perspective est d'évoquer irrésistiblement le souvenir d'un autre lieu, et d'une autre circonstance :

> – Ah que ce réveil est beau, monsieur Gertal ! s'écria André. Il me rappelle un autre matin que je n'oublierai jamais : celui de notre arrivée sur la terre française.[229]

---

225 *Ibid.*, p. 24.
226 *Ibid.*, p. 25.
227 *Ibid.*, p. 85.
228 *Ibid.*, pp. 86-87.
229 *Ibid.*, p. 87.

Un phénomène analogue est sensible lorsque les personnages sont face à la chaîne des Puys : on surplombe, on contemple, et même on peut voir (comme sur une carte) ce qu'on ne distingue pas. Voir la Limagne, c'est voir et apprendre que c'est :

> […] la terre la plus féconde de France. Elle est arrosée par de nombreux cours d'eaux et produit en abondance le blé, le seigle, l'huile, les fruits.[230]

Sauf dans les moments explicitement et pleinement romanesques comme la fuite dans la forêt, le sauvetage lors de l'incendie d'une ferme, la tempête et le naufrage dans la Manche, le didactisme qui domine le *Tour de la France par deux enfants* laisse malgré tout une place limitée à l'émotion esthétique. Et l'évocation géographique relève bien souvent de l'information du guide Joanne[231] plus que de la fusion de l'âme et du monde qui l'entoure. En témoigne, parmi beaucoup d'autres, cette évocation des Pyrénées, qui comme d'autres passages du roman demeure sans aucun doute influencée par ce texte fondamental de la pédagogie géographique et du roman géographique lui-même que sont les *Histoire d'un ruisseau*[232] et *Histoire d'une montagne*[233] d'Elisée Reclus :

> Mais, que devient-il ensuite, ce torrent-là, savez-vous, patron ?
> – Ce torrent-là ? Eh bien, mais il continue à courir à travers les montagnes, en se creusant le lit le plus sauvage qui se puisse imaginer. Quand il arrive, après vingt kilomètres de course, au village de Saint-Sauveur, on le traverse sur un pont superbe de pierre et de marbre. C'est un des plus beaux ponts que j'aie vus. Le torrent coule dessous dans un abîme, à près de 70 mètres de profondeur ; puis il continue sa course désordonnée jusqu'à ce qu'il arrive à la capitale du Béarn, à la ville de Pau, patrie de Henri IV ; notre torrent s'appelle alors le Gave de Pau ; plus loin encore il se joint à l'Adour, et, devenu fleuve avec lui à Bayonne, il reçoit les navires et les emmène jusqu'à l'Océan.
> – Voilà une histoire de torrent qui m'a bien amusé, dit Julien. Oh ! j'aimerais suivre ainsi le cours d'un torrent depuis la montagne d'où il sort jusqu'à la mer où il se jette.[234]

Nils Holgersson : une cosmogonie écologiste

Les circonstances de l'écriture du *Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* sont bien connues. Déplorant la médiocrité et l'ancienneté des livres de lecture de référence (essentiellement le *Läsebok for folkskolan*, *Livre de lecture pour les écoles*

---

230 *Ibid*., pp. 122-123.

231 C'est en 1860 que commence la série des Guide Joanne chez Hachette. Voir Hélène Morlier, *Les Guides Joanne, Genèse des Guides bleus,* Paris, Les sentiers débattus, 2007. Voir également Catherine Bertho Lavenir, *La roue et le stylo*. *Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Odile Jacob, 1999.

232 Elisée Reclus, *Histoire d'un ruisseau* Hetzel, 1869.

233 Elisée Reclus, *Histoire d'une montagne,* Hetzel, 1880.

populaires, publié en 1868), l'association générale des instituteurs de Suède (dont l'un des dirigeants, Alfred Dalin, deviendra ministre de l'Instruction publique en 1909) passe commande auprès d'écrivains en renom « pour donner aux enfants le meilleur de ce que les meilleurs écrivains pouvaient leur offrir »[235]. On connaît la réponse de Selma Lagerlöf : un roman géographique et merveilleux, de la puissance du meilleur Kipling, et à coup sûr un chef d'œuvre. L'autre réponse, en 1910, fut celle de Verner von Heidenstam, lui aussi futur prix Nobel (1916), *Les Suédois et leurs chefs, récits pour jeunes et vieux*.

Quant à l'esprit de la commande faite à Lagerlöf, elle était explicite, à en croire sa biographe Elin Wägner, sans qu'on sache exactement la contribution de Lagerlöf à la formulation de la commande elle-même :

> Elle devait composer, [...] un livre de lecture qui donnerait une description vivante de la nature suédoise, de ses plantes et de ses animaux, ainsi que de l'histoire de sa civilisation [...]. Les enfants devaient y trouver un lien qui les attacherait au monde des conceptions populaires au moyen d'une légende qui caractériserait chaque province. Ils devaient en outre recevoir des notions sur la Suède actuelle, ses conditions de vie et sa culture.[236]

Si la réalisation de l'ouvrage a été lente et difficile (et le roman d'ailleurs met furtivement en scène l'auteur face à son impuissance jusqu'au moment où elle « rencontre » Nils dans le courant du récit lui-même), le génie de Lagerlöf est précisément d'avoir inscrit délibérément le merveilleux au cœur de l'ouvrage à vocation scolaire.

Première trace du merveilleux : Nils est réduit à la taille d'un lutin, incarnant au plus haut point toutes les faiblesses de l'enfance, comprend le langage des animaux et peut survoler la Suède dans l'ensemble de ses provinces. Mais, plus largement, le merveilleux, mythologique ou cosmogonique, est lui-même un ressort du récit géographique qu'est le *Merveilleux voyage*.

Réduit à son argument, *Nils Holgersson* peut être décrit comme l'histoire édifiante d'un adolescent paresseux, méchant et cruel envers les animaux de sa ferme natale, qui ne veut pas travailler à l'école, refuse d'obéir à ses parents et notamment de lire son sermonnaire et les psaumes du dimanche. Et voici que, après sa métamorphose par un tomte, voici que non

---

234 *Le Tour de France par deux enfants, op. cit.*, p. 206.

235 Voir Boel Englund, « De Dieu et la patrie, à toi à moi et le monde, Cent cinquante ans de livres de lecture et d'anthologies littéraires scolaires en Suède », *Histoire de l'éducation*, n° 58, *Manuels scolaires, États et sociétés, XIXe XXe siècles*, Paris, INRP, 1993, pp. 47-69.

236 Elin Wägner, *Selma Lagerlöf*, trad. Mlle T. Hammar et Mme Metzger, Avant-propos de Lucien Maury, Paris, Stock, 1950, p. 219. Cité par Patrick Cabanel, *Le Tour de la nation par des enfants, Romans scolaires et espaces nationaux (XIXe XXe siècles)*, Paris, Belin, 2007, pp. 625-626.

seulement il devient bon et respectueux des animaux dont il partage la vie et la précarité en faisant, de la fin mars au début novembre, un véritable tour de la Suède (aucune province n'échappe à son survol) avec une troupe d'oies sauvages. Suivre (ou lire) Nils Holgersson, c'est au sens propre « lire » le paysage, comprendre le monde et le rapport de l'homme et de la nature.

Première évidence, dont Patrick Cabanel, dans un récent et imposant ouvrage de référence sur l'ensemble de la question du « tour » et du roman scolaire[237], relève qu'elle ne parvient plus à nous frapper, tant nous sommes habitués à l'avion et aux photographies aériennes : *Nils Holgersson*, c'est « la Suède vue du ciel ». S'il y a paysage, c'est en grande partie parce qu'il y a cette vue surplombante qui fait de la terre, selon les termes même de Lagerlöf, une « étoffe à carreaux » :

> Alors il comprit que cette grande étoffe à carreaux qu'il survolait était les terres plates de Scanie. Et il comprit pourquoi elle était si bariolée et quadrillée. Tout d'abord, il reconnut les carreaux d'un vert intense : c'étaient les champs de seigle qu'on avait ensemencés l'automne dernier et qui étaient restés verts sous la neige. Les carreaux d'un jaune terne étaient des chaumes qu'on avait moissonnés l'été dernier, les bruns d'anciens champs de trèfle, et les noirs des champs à betteraves non cultivés ou des terres récemment labourées. Les carreaux bruns à bords jaunes étaient certainement des forêts de hêtres puisque les grands arbres de l'intérieur de la forêt perdent leurs feuilles en hiver tandis que les jeunes qui poussent en bordure gardent jusqu'au printemps leurs feuilles sèches et jaunies. Il y avait aussi des carreaux sombres avec du gris au milieu : c'étaient les grandes fermes bâties autour de la cour, et leurs toits de chaume noircis et leurs cours pavées. Et des carreaux verts bordés de marron aussi : c'étaient les parcs dont les pelouses reverdissaient déjà tandis que les arbres n'avaient encore que leur écorce nue et marron.[238]

Un des effets les plus stupéfiants de cette terre vue du ciel, c'est sans doute l'impression que Nils, volant vers la Laponie, a justement que, sous lui, tout défile vers le sud, sauf une locomotive entrevue et qui, allant à la même vitesse que l'aigle qui le porte alors, apparaît elle aussi immobile.

D'une manière plus générale, la conséquence de la fiction, c'est que tout paysage se donne comme un relief et un dessin à lire à qui sait l'interpréter :

> Le garçon regardait sous lui pour se faire une idée du Västmanland mais il ne pouvait distinguer grand-chose. Il voyait certes que l'est de cette province était plat et uni, mais il n'arrivait pas à comprendre ce qu'étaient ces sillons et ces rayures qui

237 Patrick Cabanel, *op. cit.,* pp. 625-626.

238 *Nils Holgersson, op. cit.*, p. 26.

> coulaient du nord au sud à travers la plaine et qui, étrangement, étaient presque droits et disposés parallèlement à intervalles réguliers.
> Ce pays est aussi rayé que le tablier de ma mère, dit le garçon. Je me demande ce que sont ces bandes.
>
> Des rivières et des montagnes, des routes et des chemins de fer, répondirent les oies sauvages. Des rivières et des montagnes des routes et des chemins de fer.[239]

Au-delà de la proximité de projet, voire de l'influence directe du *Tour de la France*, on a souvent relevé l'influence de Kipling sur le roman de Lagerlöf, ou à tout le moins la parenté des deux écrivains. Beaucoup a été dit sur la manière dont l'animal est situé au cœur du récit, et la justesse des observations de Lagerlöf. Mais il y a un autre point commun avec Kipling, celui des *Histoires comme ça* par exemple, qui consiste à recourir à l'invention du mythe pour expliquer et décrire le monde. Mais avec Lagerlöf, c'est un Kipling sans impérialisme, sans fardeau de l'homme blanc. On a affaire à une femme et ancienne institutrice, pour qui la solution repose très largement sur le compromis et l'accueil de l'autre.

Témoigne de cet esprit l'histoire de Storån et Fuluälv, deux rivières concurrentes ; chacune veut atteindre la mer la première et avoir la préséance sur l'autre :

> Alors la forêt, suffisamment fort pour que les deux rivières pussent l'entendre, dit : "Vous qui avez pensé des choses aussi flatteuses l'une de l'autre, Storån et Fuluälv, il me semble que vous ne devriez pas vous opposer à votre union, pour qu'elle vous permette d'atteindre ensemble la mer."
> La proposition sembla plaire aux deux rivières. La seule chose qui les retenait, c'était que ni l'une ni l'autre ne voulait perdre son nom et prendre celui de l'autre. Et il n'y aurait peut-être jamais eu d'union si la forêt ne leur avait pas proposé de prendre un nouveau nom, sans rapport avec leurs précédents.
> Toutes deux acceptèrent et demandèrent à la forêt de les nommer. Et celle-ci décida que la Storån perdrait son nom pour s'appeler le Daläven de l'Est et que le Fuluälv quitterait le sien pour s'appeler le Daläven de l'Ouest. Puis, lorsqu'elles seraient réunies, elles ne s'appelleraient plus simplement que Daläven.[240]

Chez Lagerlöf, le paysage n'est donc jamais pur décor, il est constamment explication du monde en même temps qu'expérience du monde par les hommes qui le façonnent, le décrivent et le racontent à leur tour.

Jusqu'en 1991, les traductions françaises avaient supprimé près du tiers du roman de Lagerlöf : précisément les chapitres les plus « paysagers » ou « écologiques », qui pouvaient apparaître comme autant de digressions, et faire perdre de vue l'histoire de Nils. Parmi ces chapitres, on peut citer « les trois marches » qui sont une triple leçon de géographie : à la fois

---

239 *Nils Holgersson, op. cit.*, p. 310.
240 *Ibid.*, pp. 337-338.

l'évocation dans un récit d'un réseau hydrographique et d'une orographie, la description d'un étagement forestier et agricole qui lui correspond, et une histoire mythique fondée sur la « preuve » par l'état présent des choses :

> II faut savoir que dans la maison du Småland vivait autrefois un géant. Devenu très vieux, ce géant maudissait son âge qui l'obligeait à emprunter l'escalier pour aller pêcher le saumon dans la mer. Il aurait préféré que le saumon remontât chez lui.
> Il grimpa donc sur le toit de sa grande maison et se mit à lancer de grosses pierres dans la mer Baltique. Il les lança si fort qu'elles traversèrent tout le Blekinge et tombèrent dans la mer. Alors, effrayé par ces chutes de pierres, le saumon sortit de la mer, s'enfuit en remontant les fleuves et les torrents du Blekinge, fit d'énormes bonds pour franchir les chutes et ne s'arrêta qu'une fois arrivé loin à l'intérieur du Småland, là où vivait le vieux géant.
> Les nombreuses îles et écueils disséminés sur la cote du Blekinge prouvent que l'histoire est vraie. Ce ne sont rien d'autre que les grosses pierres lancées par le géant.
> Une autre preuve de cette vérité, c'est qu'aujourd'hui encore le saumon remonte les fleuves du Blekinge et, par les torrents et les eaux calmes, se fraie un chemin jusqu' au Småland.[241]

Espace national et capitale

Nés dans un contexte où l'éducation se doit d'être « nationale », *Le tour de la France* et *Le merveilleux voyage* partagent une vision commune de la relation entre la capitale et les provinces. Dans les deux romans, la capitale se présente comme lieu de convergence et de fusion de la diversité des éléments constitutifs du pays. On assiste donc à la construction et la mise en scène d'un espace et d'une sorte de « paysage national » à travers l'évocation de Paris comme de Stockholm.

À la fin de leurs tribulations, André et Julien visitent Paris avec leur oncle. On a depuis longtemps remarqué que l'évocation de la place de la Concorde, au centre de Paris, image du tour de la France lui-même, avec les statues des principales villes (« Tour de France pétrifié » disent Mona et Jacques Ozouf) se présente, en un seul regard, comme la métaphore de la nation elle-même. Puis l'économie et la fonction de la capitale, la solidarité et la complémentarité qui la lient à la province sont amplement développées.

Viennent ensuite deux chapitres entiers consacrées à la visite du Jardin des Plantes. L'importance conférée au jardin botanique et zoologique ne peut que retenir l'attention : il se donne à lire en effet comme espace encyclopédique, réduction du monde, à l'image du livre lui-même. Mais également comme espace politique et idéologique. Car le jardin d'histoire naturelle permet tout d'abord de situer géographiquement la France dans le monde et de

rappeler sa vocation dans le monde et outre mer ; de plus il définit, en cercles concentriques, de la petite patrie au pays, puis au monde, la nature même de la nation française qui est ouverte et « impériale » à la fois :

> Et bien, dit l'oncle, il y a eu bien d'autres arbres et d'autres plantes qui ont été introduites en France par le jardin des Plantes : les acacias qu'on trouve partout aujourd'hui n'existaient pas en France jadis et ont été plantés ici pour la première fois. Les dahlias, les reines-marguerites, qui ornent maintenant tous nos parterres, viennent également de ce jardin. On s'efforce ainsi de transporter et de faire vivre chez nous les plantes et les animaux utiles ou agréables. Nous empruntons aux pays étrangers leurs richesses pour en embellir la patrie.[242]

Car si la France a « tous les climats », et « presque toutes les productions », c'est parce qu'elle est en elle-même le microcosme de l'univers. Or pour qu'elle reste (ou devienne) elle-même, tous ses enfants se doivent de participer à l'harmonie générale, sans qu'une province puisse l'emporter sur une autre :

> Petit Julien, dit le père Guillaume en souriant, il n'est pas facile de donner ainsi des places et des rangs aux choses. Demande à un jardinier quelle est la plus belle des fleurs, il serait bien embarrassé ; mais, en revanche il te dira que le plus beau des jardins, c'est celui où il y a les plus belles et les plus nombreuses espèces de fleurs. Et bien, petit, la France est ce jardin. Ses provinces sont comme des fleurs de toute sorte entre lesquelles il est difficile de choisir mais dont la réunion forme le plus beau pays, le plus doux à habiter, notre patrie bien-aimée.[243]

Des mécanismes intellectuels et idéologiques analogues sont à l'œuvre, chez Selma Lagerlöf, mais sur un mode infiniment moins « impérial », moins viril, plus proche, plus familier et, est-on tenté de dire, plus « démocratique ».

L'Uppland, la province de Stockholm, est présentée, sur le mode mythologique et anthropomorphisé noté plus haut, comme une contrée initialement déshéritée mais qui, particulièrement intelligente, a su recevoir de chacune des autres provinces suédoises, le meilleur de ce qu'elles détenaient : collines, rivières, lacs, terres cultivables. Voilà pourquoi l'Uppland peut à juste titre revendiquer le séjour du roi. La capitale est bien à l'image du pays.

Et, pour le voyageur, c'est dans le parc de Skansen (où Nils sera enfermé un moment), musée de plein air et jardin zoologique de Stockholm fondé en 1891, que la Suède dans son ensemble peut être résumée. Un peu comme le livre de Lagerlöf qui constitue une anthologie

---

241 *Ibid*. p. 102.
242 *Ibid*., p. 286.
243 *Ibid*., p. 243.

de la Suède, Skansen lui-même se présente comme l'image pacifiée du monde suédois, un conservatoire de la faune suédoise mais aussi une anthologie vivante de ses traditions populaires : architecture, coutumes, costumes, danses, chants, artisanat.

Au plan politique, la capitale est certes bien le lieu dont tout part, comme le dit justement le roi incognito à un humble joueur de violon et gardien du parc de Skansen :

> Tu sais, Klement, que des assemblées siègent dans toutes les communes, mais à Stockholm le Riksdag se réunit pour représenter la nation tout entière. Tu sais qu'un juge siège dans chacune des juridictions du pays, mais à Stockholm existe un tribunal qui juge au-dessus de tous les autres. Tu sais que des casernes et des troupes sont établies partout dans le pays, mais c'est à Stockholm que se trouvent ceux qui commandent à toute l'armée. Le pays tout entier est sillonné de voies ferrées mais ce vaste mécanisme est dirigé de Stockholm. C'est ici aussi qu'est installée l'administration des prêtres, des professeurs, des médecins, des baillis et des commissaires. Le centre même du pays se trouve ici, Klement. C'est d'ici que viennent l'argent que tu as en poche et les timbres que nous collons sur nos lettres. D'ici part quelque chose pour tous les Suédois, et ici tous les Suédois ont quelque chose à faire. Ici, personne ne doit se sentir étranger ni regretter son chez-soi puisqu'ici tous les Suédois sont chez eux.[244]

Mais au-delà de cette fonction politique, alors que la Suède a dû constater l'indépendance de la Norvège en 1905, le paysage proposé dans le roman suédois est profondément poétique, apaisé et apaisant :

> Souviens-toi que quand tu liras l'histoire de Stockholm, il faudra t'asseoir ici même, pour que tu voies les vagues scintiller d'allégresse et les rives briller de beauté. Laisse-toi emporter par l'enchantement.

C'est dire que le paysage et le livre renvoient l'un à l'autre et constituent bien, chacun à sa façon, une manière d'être au monde.

Emmanuel FRAISSE

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

---

244 *Ibid.*, p. 424.

Paysage et poésie en Italie de Leopardi au XXe siècle

Depuis quelque temps on insiste sur une donnée incontestable : le changement du paysage, et la nécessité d'agir pour lui donner une identité susceptible de se développer en accord avec le milieu naturel, l'espace destiné. Les propos des juristes, des historiens, des géographes, des architectes et paysagistes ont manifesté récemment une réelle convergence dans la volonté de proposer un nouveau principe de responsabilité qui fait de l'objet du regard – à partir du « degré zéro » ou du « savoir voir » de Bruno Zevi – la mesure d'une modalité présente et future d'habiter et de vivre[245].

Mais si on s'éloigne du champ de ceux qui définissent le paysage ou le projettent[246], et qu'on parle de littérature, notamment de poésie, et des XIXe-XXe siècles, et dans un pays comme l'Italie, le propos change forcément, à moins de restreindre artificiellement le *corpus* retenu[247]. Qu'il nous soit donc permis de tracer un parcours qui concerne l'histoire d'un thème – le paysage – tel qu'il a été décliné chez de grands auteurs de notre modernité en ayant présent à l'esprit que notre rapport avec les lieux et notre capacité de les habiter se conforme aux idées esthétiques, voire aux stéréotypes tantôt créés tantôt véhiculés par la grande littérature. Pour ne citer qu'un exemple, que l'on pense à la caractérisation différentielle des pays du Nord et du Sud élaborée par Madame de Staël et reprise en Italie par Leopardi, qui admirait grandement *Corinne ou l'Italie*.

Afin d'insérer mon propos dans un tableau plus large, je voudrais partir de trois citations : d'un peintre français, Paul Cézanne, d'un narrateur portugais, Fernando Pessoa, d'un poète italien, Andrea Zanzotto. Le premier nous rappelle que l'art ne saurait être mimétique de la nature, et même pas du paysage : « La nature, j'ai voulu la copier, je

---

245 A ce propos, voir *Leggere la città. Quattro testi di Paul Ricœr*, a cura di Franco Riva, Troina, Città Aperta Edizioni, 2008.

246 Voir, pour un synthétique tableau, Franco Zagari, *Questo è paesaggio. 48 definizioni*, Roma, Gruppo Mancosu editore, 2006.

247 Parmi les références bibliographiques de notre travail Sergio Romagnoli, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Storia d'Italia. Annali* V (dedié au *Paysage*), Torino, Einaudi, 1982, p. 431-559 ; Giorgio Bertone, *Lo sguardo escluso. L'idea del paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000 ; G. Bertone, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no*, Lecce, Manni, 2001 ; Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005 ; Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005 ; *Le paysage dans la littérature italienne. De Dante à nos jours*, sous la direction de Giuseppe Sangirardi, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006 ; Aurelie Gendrat-Claudel, *Le paysage "fenetre ouverte" sur le roman.*

n'arrivais pas. (…) Mais j'ai été content de moi lorsque j'ai découvert que le soleil, par exemple, ne se pouvait pas reproduire, mais qu'il fallait le représenter par autre chose… par la couleur »[248] . Le second, dans *Faust*, nous rappelle que l'art nous apprend à regarder moins les choses que ce qui est caché derrière elles : « Tout ce que nous voyons est quelque chose d'autre »[249] ; le troisième enfin nous rappelle dans un livre récent que la poésie peut nous conduire à une lecture complexe du réel : « Le sens du temps, tel qu'il a été profondément vécu dans la poésie, nous amène à dire qu'elle est l'ultime historiographie et que le parcours authentique vers l'historiographie se fait précisément par le truchement de la poésie . »[250]

Voici maintenant quelques indications sur les modalités et la délimitation de l'itinéraire choisi; elles visent surtout à dire que nous avons cherché à ne pas penser au paysage uniquement comme à « un milieu naturel propre à un lieu », pour nous interroger sur la manière de le représenter ; et que nous avons également esquivé le point de vue orienté sur l'évolution historique et géographique du paysage dans le but de le préserver. Car, dans ce dernier cas, il eût fallu s'arrêter sur :

- ce que les écrivains ont dit ou écrit à ce sujet, ce qui nous aurait obligé à partir au moins du XVIII[e] siècle, de *La salubrità dell'aria* de Giuseppe Parini pour arriver à un poète de la troisième génération du XX[e] siècle comme Alessandro Parronchi, qui a parlé de la pollution de l'air déjà dans les lointaines années 60 avec un recueil de poèmes au titre significatif *Pietà dell'atmosfera*[251] ;
- les nombreuses interventions à ce sujet qui, entre la fin du XVIII[e] siècle et le début du XIX[e], sous l'influence française, concernent aussi *I sepolcri* de Foscolo où la référence est explicite à l'édit de Saint-Cloud qui éloignait les cimetières des villes ;
- les activités parallèles qui ont illustré l'engagement en faveur du paysage d'écrivains célèbres (il suffit d'évoquer Giorgio Bassani, fondateur de « Italia nostra » ; mais on pourrait aussi citer aussi Carlo Cassola, ou, pour élargir au niveau européen, Marguerite Yourcenar…)

Le cas de l'Italie romantique, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007 ; Michael Jakob, *Le paysage*, Paris, Infolio, 2008.

248 Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne,* cité dans *Conversations avec Cézanne,* Edition critique présentée par P.M. Doran, Paris, Macula, 1978 p.107.

249 Fernando Pessoa, *Faust*. Edizione italiana con testo a fronte a cura di María José de Lancastre, Torino, Einaudi, 1991.

250 Andrea Zanzotto, *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda*, Milano, Garzanti, 2009, p. 58 (c'est nous qui traduisons).

- les romans qui touchent aux problèmes paysagistes-écologiques (il suffira de mentionner Calvino avec *Marcovaldo* e *La nuvola di smog*)
- les poèmes et les essais d'un poète de la quatrième génération comme Andrea Zanzotto - bien capable d'imager un paysage idyllique – qui depuis des décennies déplore en vers et en prose la barbarie générale, les ravages qui affectent l'Alto Trevigiano ainsi que les risques, à savoir les effets irréversibles, de la mondialisation. Il a écrit : « À l'heure de l'ordinateur et des satellites, de même qu'il n'y a plus d'histoire, il n'y a plus de géographie »[252].

Selon le *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (UTET), le paysage est « ce qu'un observateur (arrêté ou en mouvement) peut voir des lieux qui l'entourent par un regard d'ensemble à partir du point où il se trouve à un moment déterminé ou se situe progressivement ». Si on y refléchit, il s'agit d'une définition complexe et souple, même si partiellement utilisable lorsqu'on parle d'art ou de littérature. Deux éléments nous semblent essentiels pour caractériser le terme : un observateur potentiellement mobile et un objet/lieu immobile (d'une vitalité à la visibilité réduite) qui, à l'intérieur d'une immuabilité présumée de l'espace, expérimente plutôt une mobilité temporelle, s'il est vrai que tout territoire/milieu, naturel ou humain, est sujet à une dynamique historique qui résulte de l'interaction homme/nature même si parfois elle se déploie sur des temps très longs (je pense aux temps historico-géologiques desquels nous parlent Giuseppe Dessí ou Andrea Zanzotto). Ce qui relie le sujet dynamique et l'objet statique c'est le regard, par définition rapide et globalisant (la notion même de paysage présuppose l'ampleur), un regard destiné à saisir à travers la vue ce qui se trouve devant, au-dessus, le cas échéant au-dessous, mais non pas derrière. De sorte que, dans l'acception la plus courante du mot qui habituellement est frontale, le paysage (et le paysagisme qui en dérive) devient aussi une manière de cadrer le réel susceptible de circonscrire ce qui coexiste au nom d'une homogénéité spécifique.

Cependant la littérature superpose à la vue, par ailleurs conditionnée par une tradition qui depuis l'antiquité a constitué à ce sujet des grilles topiques, et au-delà de la phénoménologie même de la perception, ce que l'on pourrait appeler les modalités des « affects », ce qui, de ce fait, rend tout rapport hybride et fuyant. Ce sera la crainte devant « le paysage » de l'*Enfer* ou l'effroi devant la lumière aveuglante du *Paradis* qui oriente chez

251 Alessandro Parronchi, *Pietà dell'atmosfera (1960-1970),* Milano, Garzanti, 1970.

Dante les excès de la vue ; ce sera « l'erreur » d'amour qui va induire, dans *De rerum vulgarium fragmenta*, la projection sur le paysage des traits d'un visage aimé et perdu. Quant au changement qui aurait été introduit par l'Humanisme et la Renaissance dans la représentation du réel, on peut mettre en discussion le passage du *topos* au paysage ; il suffit de penser que c'est du Poliziano que venait le bouquet de « roses et de violettes » qui aurait été imputé à Leopardi comme un signe d'incongruité.

Leopardi (qui nous situe au sens propre aux origines de la modernité[253]), dans les premières pages du *Zibaldone* implique dans la réflexion sur le paysage celle sur l'art, avec les polémiques relatives au pathétique et au sentimental, et avec la discussion sur les risques et les excès de la psychologie et de l'artifice. Ce qui ne signifie pas pour autant que ses paysages (observés d'un œil nouveau imprégné de réflexion et de philosophie) ne pouvaient être intensément 'affectifs'. Qu'il suffise de rappeler les pages bien connues de *Zibaldone* 4175-4177 qui, partant de la lettre de Voltaire sur le tremblement de terre de Lisbonne, preuve du malheur universel, parlent du jardin *souffrant*, en démontrant par ailleurs comment la technique du microscope peut modifier le rassurant coup d'œil du *fish eye*, en le déformant si bien que de toute façon nous nous trouvons devant une lecture métaphorique. C'est seulement à ce coup d'œil que l'on doit la proposition du jardin comme lieu du triomphe de la belle nature. Le fait est que chez Leopardi la quête 'romantique' du monde « comme il aurait dû être » s'était accentuée, et, non par hasard, à la fin du *Zibaldone*. En dépit du paysage/nature, qui dans sa jeunesse suggérait des émotions au poète, l'homme « sensible et imaginatif », pour survivre, ne peut désormais que théoriser l'existence d'une double vue, d'un monde et d'objets « en quelque sorte doubles ».

Au paysage réel se superpose (par l'effet d'une vue eidétique, par une sorte d'heureux strabisme) un paysage alternatif, parallèle, qui, en modifiant l'idée selon laquelle le beau dépend essentiellement de la « symétrie », fait que l'image réelle soit remplacée par une image illusoire et cependant vraie, nourrie d'une sorte de vérité finale du signe qui conjugue la sensibilité et l'imagination avec la capacité de voir. Et cela parce que le Leopardi de 1828 sait que « le beau et l'agréable des choses » dépend du point de vue, parce que Leopardi sait que le *vague* et l'*infini* ne sauraient engendrer que des plaisirs qui ne sont qu'illusions. Bien

---

252 « nell'era dei computer […] et dei satelliti […] così come non c'è più storia non c'è geografia » (*In questo progresso scorsoio,* op. cit., p. 40. C'est nous qui traduisons) .

253 Sur Leopardi et le léopardisme voir *Il verso all'infinito. L'idillio leopardiano e i poeti italiani alla fine del millennio*, a cura di Vincenzo Guarracino, Venezia, Marsilio, 1999 ; Anna Dolfi, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000; A. Dolfi, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.

qu'il continue de croire, comme il l'avait fait en 1821, que les choses ne sont belles que si elles sont perçues de loin (d'où on peut déduire alors que le déplacement dans le paysage des personnages, des sons, obéit à une idée esthétique précise) ; bien qu'il sache, comme en 1820, que parfois « c'est l'imagination qui travaille à la place de la vue et que le fantastique se substitue au réel » (*Zib.* 171). D'ailleurs c'est ainsi qu'était né *L'infini*, d'une clôture de l'espace, du paysage, d'un regard exclu, d'une position assise. Il était né, *L'Infini*, d'une 'ratio' qui, dans la confrontation entre l'éternel et le passager, dilatait son pouvoir en rapetissant l'objet, 'en embrassant' tout (et en l'annulant), mais dans les limites d'un infini-fini, dans le cadre de l'indéfini.

En définitive, un paysage considéré comme impossible en soi était reconduit à la nature par le truchement d'une représentation iconique et verbale (en détachant le signifiant du signifié, le tableau du réel ; il suffit de penser à l'ambiguïté de la fonction de la « mer » dans *L'infini*), tandis que l'histoire/aventure de la conscience permettait d'exalter et en même temps de briser la formule de Jakob qui définit le paysage (P) comme le résultat (=) d'une addition de S (sujet) + N (nature)[254]. D'ailleurs les termes de cette parité, Leopardi les avait changés quand il avait abandonné les « favole meridiane » de *Au printemps* et de l'*Hymne aux patriarches* (qui aurait tellement plu à Ungaretti) ; quand, en s'insérant dans le paysage, il s'y était mis 'à côté' (ainsi de *L'infini* à *Aspasia*), ou quand, dans la primauté absolue de la vue, de l'ouïe, il avait choisi la position du *promeneur solitaire*, le regard tourné vers la lune. Même si, avec une technique fortement marquée de modernité, il avait compris l'importance du cadrage, du paysage qui naît de l'espace découpé par la fenêtre (*Le soir du jour de fête*, *La vie solitaire*, *À Sylvia*) et, par une démarche presque métalittéraire, il avait introduit dans les *Souvenirs*, les « troupeaux figurés »[255] des tableaux conservés dans le salon du palais paternel près de l'image de la nuit étoilée. Pourtant il ne manque pas, dans sa poésie dont nous avons souligné une certaine dimension métaphysique, l'attention, mieux, l'intuition, bien qu'à peine signalée, de l'intervention humaine sur le paysage ; à la différence de Giovanni Pascoli, chez qui – bien qu'il soit capable de transfigurations cosmiques – la nature deviendra campagne et le travailleur paysan. Mais beaucoup de temps devra s'écouler avant que même en poésie une tâche de type pré-impressionniste ou impressionniste n'oriente le regard sur le paysage, jusqu'à ce que, chez un poète de la troisième génération, Alfonso Gatto, on passe de la fidélité

---

254 Michael Jakob, *Le Paysage,* op.cit., p. 34.

255 Giacomo Leopardi, *Les Souvenirs* in *Canti, avec un choix des Œuvres morales*. Traductions de F.-A. Aulard, Juliette Bertrand, Philippe Jaccottet et Georges Nicole. Présentation de Jean-Michel Gardair, Paris, Poésie/Gallimard, 1982, p. 97.

du signe caractéristique des *Rime di viaggio per la terra dipinta*[256] à une sorte de figuration abstraite comme celle de *Notturno per Mondrian* dans *Osteria flegrea*[257].

Avec Leopardi le paysage, lorsqu'il ne se transfigure pas (les 'canzoni' de jeunesse, en substance, proposent une iconographie du pays, et sur la base d'une tradition littéraire d'inspiration pétrarquiste qui se poursuit jusqu'à la *Corinne* de Madame de Staël) ou qu'il ne se mythifie pas ou qu'il ne se façonne pas sur le paysage pré-romantique (le paysage des ruines dans les 'canzoni civili') devient par exemple (jusqu'au *Coucher de la lune* qui en est l'exemple extrême) la métaphore de la vie, de la jeunesse. Bref, le potentiel épistémique du texte, même lorsqu'il est « descriptif », est toujours très fort, et le paysage apparaît dériver davantage d'une construction mentale que de la mise en abîme des structures d'une « demeure vitale » liées à la réalité originaire et à ses modifications historiques (tout à fait unique le cas de Montale, qui donne dans sa poésie une image exemplaire du paysage sur le plan socio-anthropologique). En somme, chez Leopardi le paysage est lié au chronotope du moi observateur qui y pénètre mais qui n'observe pas à la manière anthropologique les modifications graduelles de l'espace : pour que cela change, il faudra passer par la culture romantique – sensible au travail du temps – et par la culture du XXe, qui sera susceptible de parler de la dégradation quotidienne. Chez Leopardi, l'espace est encore en grande partie verbal, même si l'expérience esthétique de la nature apparaît achevée (dans le passage du beau au sublime qui s'effectue du XVIIIe au XIXe siècle). En dépit de la laïcisation du regard (nécessaire pour une vision moderne du paysage) que le jeune comte de Recanati a sans aucun doute pratiquée, le mythe (de la patrie, des âges anciens…, et l'activation par l'effet du temps de la vue double), le mythe donc, ne permettra qu'à la hauteur des derniers *Canti* (notamment dans *Le Genêt*[258]) une lecture du paysage tel que nous pouvons l'entendre aujourd'hui, caractérisé par un emplacement spatial précis et univoque. Caractérisé aussi, en ce cas, par cette verticalité, dans la lecture de laquelle vont exceller, au cours du XXe siècle, pour reprendre, et non sans raison, une expression de Montale, les « poeti nuovi », les nouveaux poètes de la Ligurie, surtout à partir de la deuxième génération, qui était la sienne. Encore plus qu'à Sbarbaro, attaché à un minimalisme certain, et dans un contexte de ville où rien ne parle parce que dépourvu d'*aura* (j'utilise un mot et une idée de Benjamin), je pense

---

256 Alfonso Gatto, *Vers de voyage pour la terre peinte,* dans *Pauvreté comme le soir*, traduit de l'italien et présenté par Bernard Simeone, Paris, Editions de la Différence, Orphée, 1989, p.108-119.

257 « Plus ou moins / croix harmonieuses / de l'alphabet qui jamais ne parle. / De lui seul parfait / cimetière de signes / l'infini » (A. Gatto, « Nocturne pour Mondrian », *Auberge Phlégréenne*, dans *Pauvreté comme le soir*, op. cit., p. 69).

évidemment à Montale : au Montale des *Ossi di seppia*[259] (avec ses étés déserts, et les potagers, les escarpements raides, les parcours qui montent, l'horizon marin, les cimetières sur la mer, les percées, les portes cochères entrouvertes, les citrons, les agaves, et même les émigrants revenus…) mais aussi au Montale des *Occasioni*[260] et de la *Bufera*[261] (là où la verticalité du paysage toscan avance le long de la colline, depuis Bellosguardo ou Costa San Giorgio jusqu'aux plages de l'Arno). Cependant chez Montale aussi, qui plus que tout autre poète est pourvu d'un paysage qui lui appartient, il y aura des transformations métaphysiques (bien que ancrées dans des données réelles, voir *Arsenio*[262]), ou des cas d'obscurcissement et d'effacement momentanés (que l'on pense à « *Forse un mattino andando* » [263], semblable au cas de *L'Infini* de Leopardi, avec lequel ce « bref os » présente une étrange analogie). Comme on le rappelle, ce poème de Montale engendre un doute ontologique sur l'existence du monde. Et on ne peut pas dire que le problème ne concerne qu'un doute sur l'efficacité des yeux, mais bien plutôt un doute radical sur la fiabilité du paysage. Et c'est bien le point sur lequel le nihilisme et le scepticisme modernes se rattachent au matérialisme léopardien et à la reprise du XVIIIe ou moderne, tout comme ils se rattachent à la possibilité de faire non seulement de la vieillesse et de la mort un lieu de perte du paysage (depuis « *e lor sia voto il mondo* » du *Passereau solitaire*[264] à *La Disdetta* de Giorgio Caproni dans *Le Franc-Tireur* : « Et maintenant que j'avais commencé / à comprendre le paysage : / Le chef de train dit « On descend. » / « Le voyage est fini. »[265]), mais de prévoir aussi une sorte de substitution paradoxale dans l'écriture. En somme, au cours du XXe siècle, même le parcours intellectuel le plus engagé paraît voué à transformer, par anagramme, l'*anguilla* dans *la lingua* (l'*anguille*, dans la *langue*)[266], en travaillant à la dissolution du paysage auquel il avait été longtemps fidèle et duquel seul Leopardi s'était approché dans les *Canti* avec une adhésion croissante.

---

258 G. Leopardi, *Canti,* op.cit., p. 139.

259 Eugenio Montale, *Os de seiche, Poésies I,* traduit et préfacé par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin et Georges Brazzola, Paris, Gallimard, 1966.

260 E. Montale, *Les occasions, Poésies II,* traduit de l'italien par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin, Georges Brazzola et Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1966 .

261 E. Montale, *La tourmente et autres poèmes, Poésies III,* traduit de l'italien par Patrice Angelini avec le concours de Louise Herlin, Gennie Luccioni et Armand Robin, Paris, Gallimard, 1966.

262 E. Montale, *Arsenio* [dans *Midis et ombres*]*, Os de seiche, Poésies I*, op.cit., 1966, p. 169.

263 E. Montale, *« Peut-être un matin… »,* [dans *Os de seiche*], *Os de seiche, Poésies I,* op. cit., p. 95.

264 « Quand dans le regard d'autrui mes regards se tairont / Que le monde pour eux deviendra sans réponse » (G. Leopardi, *Le passereau solitaire,* in *Canti,* op. cit., p. 67).

265 Giorgio Caproni, *Malchance*, dans *Le Franc-Tireur,* traduit par Philippe di Meo, Champ Vallon, Seyssel, 1989, p. 121.

266 E. Montale, « L'anguille »*, Silvae*, dans *La tourmente et autres poèmes, Poésies III,* op. cit., p. 130.

Mais maintenant il faut faire le parcours à rebours, à partir de la vue vécue et blessée dans la biographie (le désert avec les oasis et la ville arabe surélevée, le port enterré d'Alexandrie, le Carso, les sillons, les tranchées, et en même temps la verticalité de *L'Allégresse*[267], à partir de l'arbre auquel le poète est accroché dans *Les fleuves*[268]), bien avant le paysage mythique, léopardien-mallarméen du *Sentiment du temps*[269], les 'mirages' auxquels vise toujours le poète dans un recueil qui significativement porte le titre de *Un cri et des paysages*[270], puisque la recherche de la terre promise, même dans *Le carnet du vieillard*, implique qu'on ne peut parcourir « Le désert même » « sans quelque image du passé dans l'esprit »[271], pour trouver des moments de cécité mêlés à la réappropriation du paysage, et, au delà des métaphores, le désir et la renaissance d'une première parole (primordiale car primitive) et le détachement et la fin de n'importe quel paysage. Il suffit citer le IXe mouvement des *Chœurs de Didon*[272], où une « âme » qui avait éprouvé la métamorphose paysagère, refuse les images, et avec celles-ci un paysage à nouveau objectivé, et par conséquent, fût-ce d'une façon indirecte, la vue. Une vue qui, dans le cas de Montale, sera quand même en constant péril, à partir des *Occasioni*, au moins pour le personnage autodiégetique qui parle dans les poèmes ; tandis que seulement la femme aimée, le *visiting angel*, Clizia, pourra se sauver ou être instrument de sauvetage. La perte de la vue, chez Montale, sera liée à une sorte de chute verticale déclenchée par l'histoire tragique de la guerre, et même quelque fois par la force de mots. En revanche dans les années vides, dans et après *Satura* [273] (le personnage/poète étant privé des uniques, véritables yeux qui le conduisaient auparavant), dans une sorte d'échange copernicien des rôles, le paysage retrouve de la réalité, tandis que l'homme va la perdre, non relativement à la vue, mais du fait de la persistance, toute léopardienne, d'un monde figuré et peint, mais vide. Je pense à un poème du *Carnet de poésie de 1972*, qui s'appelle *Tôt ou tard* : « Enfant, j'ai cru que ce n'est pas l'homme / qui bouge, mais la toile de fond, le paysage. / Ce

---

267 Giuseppe Ungaretti, *L'Allégresse,* dans *Vie d'un homme, Poésie 1914-1970,* traduit par Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge et Armand Robin. Préface de Philippe Jaccottet, Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 19-111.

268 « Je m'appuie à un arbre mutilé/abandonné dans cette combe… » (G. Ungaretti, « Les fleuves », *L'Allégresse,* dans *Vie d'un homme,* op.cit., p. 58).

269 G. Ungaretti, *Sentiment du temps,* dans *Vie d'un homme,* op.cit., p. 115-204.

270 G.Ungaretti, *Un cri et des paysages,* dans *Vie d'un homme,* op.cit., p. 259-279.

271 « Le désert même, on ne le parcourt sans quelque image du passé dans l'esprit. / Nul vivant, de la Terre Promise, jamais rien d'autre n'a su. » (G. Ungaretti, « Ultimes Chœurs de la terre Promise » (*Carnet du vieillard*), *Vie d'un homme,* op.cit., p. 281).

272 « Les errants paysages de la mer ne me / Séduisent plus, ni la pâleur poignante / De l'aube sur ces feuilles ou ces feuilles ; / Je ne résiste plus au roc / De nuit vieille qui pèse sur mes yeux. / Que ferais-je d'images, / Moi l'oubliée. » (G. Ungaretti, « Chœurs de Didon, 9 », *La Terre Promise,* dans *Vie d'un homme,* op. cit., p. 247).

273 E. Montale, *Satura, Poésies IV,* traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1976.

fut quand, immobile, j'ai vu se dérouler les toiles / du lac de Lugano dans le *vaudeville* / d'un certain Deladigue qui, en hommage / à lui-même, sans doute, *nomen omen,* / ne décolla jamais des rives. Puis j'ai reconnu / mon illusion puérile, je sais maintenant / que voler ou marcher, arrêt ou mouvement / ne diffèrent en rien »[274], ou, dans le même recueil, à *Tra chiaro e oscuro* (*Entre clair et obscur*) où tout se réduit en poussiere, et les différences ne sont désormais que des variations du noir (*obscur, nuit, néant ; mince, mincit, impalpable*) : « Entre clair et obscur, un voile mince. / Entre ombre et nuit, le voile mincit. / Entre nuit et néant, un voile presque impalpable»[275].

Une fois les saisons disparues, la ligne même de l'horizon est « sombre, / et la rive bouillonne comme une marmite » (*Sans coup de théâtre*), tandis que la jetée « ne s'orne plus de guirlandes de focs / ni de voiles, elle n'est plus le toit de rien, / ni même / d'elle-même »[276]. Ce qui implique en même temps la chute du paysage réel et du paysage littéraire, dans un cas par un effet de sous-exposition, dans l'autre de surexposition. Comme si était venu sur le devant de la scène, en plein lumière (une lumière aveuglante, produite par un soleil noir) ce qui se situe derrière et au delà du paysage, comme si la descente de Arsenio ne pouvait plus prévoir un retour, comme si on ne pouvait plus imaginer la recomposition de « l'habituel mirage »[277]. Dans les temps du *Réalisme non magique*[278], par ailleurs, on ne sait plus ce qu'est la réalité. Les espaces rassurants, habituels, ont disparu à jamais, après l'expérience des écuries d'Augias, le « pack des meubles », les cavernes, les cachettes qui avaient permis, dans des temps dangereux, un abri. Il ne reste qu'un air lourd et immatériel, quelque chose de noir (associé à la *pesanteur*, à la mélancolie), face à l'« air de verre», au vide de la jeunesse. Comme si on était arrivé, chez le Montale des dernières années, à l'exaltation d'un corrélatif objectif prêt à vider l'unique terme resté ouvert et à reconduire le paysage uniquement à une fonction métaphorique, bien évidemment négative.

Un chemin analogue sera suivi par les poètes de la troisième génération. Pour aborder des parcours moins connus, je me limite à citer trois poètes qui diffèrent par leurs localisations géographiques et leurs choix poétiques, notamment Giorgio Caproni, Vittorio

---

274 E. Montale, *Tôt ou tard, Carnet de poésie de 1972,* dans *Carnets de poésie 1971 et 1972, poèmes épars, Poésies V,* traduit par Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1979, p. 117.

275 E. Montale, *Entre clair et obscur,* dans *Carnet de poésie de 1972,* op.cit., p. 189.

276 E. Montale, « L'éducation intellectuelle »*, Cahier de poésie 1973-1977,* dans *Derniers poèmes, Poésies VI,* traduction et choix de Patrice Angelini, Paris, Gallimard, 1988, p. 21.

277 E. Montale, *« Peut-être un matin… », Os de seiche,* dans *Poésies I,* op. cit., p. 95.

278 E. Montale, « Réalisme non magique »*, Satura II*, dans *Satura, Poésies IV,* op. cit., p. 125.

Bodini, Giorgio Bassani. Pour le trois, le mutisme du paysage coïncide avec la disparition du moi, avec la situation du poète dans l'espace privatif du *Senza* (*Sans rimes*). Je pense à Caproni qui, après les terres rouges d'Étrurie des poèmes de jeunesse, les couleurs de la Vallée de la Trebbia (qui se changent tout de suite en réalité minérale à partir de l'expérience de la guerre[279]), la Gênes des magasins de Sottoripa, des ascenseurs, de la litanie perpétuelle (qui parle d'une ville verticale, comme verticale était la côte de la Ligurie chez Montale), à partir de *La Semence des pleurs*, en passant par le *Congé du voyageur cérémonieux*[280], arrive à *Le Mur de la terre*, à *Le Franc-tireur*, où on tourne désormais à l'intérieur d'une forêt virtuelle, au *Comte de Kevenhüller*, où on pourchasse et on essaye de capturer le divin, jusqu'au dernier livre, *Res amissa* (*La chose perdue*), qui réduit tout au remords et à la chose perdue[281] et situe « *il luogo di stanza* » (le lieu d'être) dans l'imaginaire (*L'ubicazione* : *La position*, dans *Le Comte de Kevenhüller*).

Je pense à Vittorio Bodini[282] et à sa lecture anthropologique du paysage d'un sud baroque, hispanisé et grandguignolesque, tout construit sur les bestiaires du Salento et les squelettes d'animaux préhistoriques gisants sous la lune, desquels on parle en recourant aux idées platoniciennes, aux formes géométriques de Pythagore, qui deviennent la traduction instantanée d'un paysage qu'on ne peut plus décrire. Il s'agit d'un monde où un excès de matérialité peut amener à un excès d'abstraction, en convertissant les choses dans les syllabes qui les dénotent, qui les nomment (*Con la parola nu* : *Avec le mot* nu, qui est à la place de nu*dità* : *nudité*, nu*lla* : *néant*, nu*vola* : *nuage*), et qui sont nécessairement éloignées du moi/poète[283], qui ne peut vivre que dans un monde vécu par procuration[284].

Mais si le paysage, comme le voulait la formule de Jakob, existe seulement quand on vérifie la présence du moi et de la nature, on ne s'étonne pas si, en plein XXe siecle, le paysage

---

279 A. Dolfi, "Caproni, i racconti e il "quadrato della verità"", in *Un intellettuale polacco sulle strade d'Europa. Studi in onore di Jan Wladyslaw Wós in occasione del suo 70° compleanno*, a cura di Antonello Biagini e Francesco Dante, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2010, p. 239-250.

280 *Congedo del viaggiatore cerimonioso e altre prosopopee,* Milano, Garzanti, 1965 (Non traduit en français).

281 Voir A. Dolfi, *Caproni la cosa perduta e la malinconia*, in *Il mio nome è sofferenza. Le forme e la rappresentazione del dolore*, a cura di Fabio Rosa, Trento, Editrice Universitaria, 1993, p. 323-346.

282 Voir Vittorio Bodini, *Tutte le poesie (1932-1970),* a cura di Oreste Macrí, Milano, Mondadori, « Oscar », 1983.

283 *Canzone semplice dell'esser se stessi* (*Petite chanson de la conscience de soi même*): "L'edera mi dice: non sarai mai edera. E il vento: / non sarai mai vento. E il mare: / non sarai mare" ("Le lierre me dit: tu ne sera jamais du lierre. Et le vent : / tu ne seras jamais du vent. Et la mer : / tu ne deviendras pas la mer », *Tutte le poesie,* a cura di Oreste Macrí, Nardò, BESA, 1997, p.105. C'est nous qui traduisons).

284 Voir *La passeggiata del poeta* (*La promenade du poète*): "Il poeta passeggia fra seni altrui, / fra lune altrui » ("Le poète se promène entre les seins d'autrui, entre les lunes d'autrui", in Vittorio Bodini, *Tutte le poesie,* op. cit., p. 125. C'est nous qui traduisons).

littéraire va progressivement s'affaiblir. Le signifiant a pris la place du référent, et a disparu même le chronotope grâce auquel, au XXe, pendant quelques décennies, un « point » avait pu aussi être le « centre » de l'univers[285]. En créant une sorte de formule, on pourrait dire que on est passé du 'voir le voir', au 'se voir se voir' [286], et delà au ne voir plus rien, à la répétition obsessionnelle du *déjà vu*.

La mort pressentie, imaginée ou vécue, joue donc une sorte de rôle d'encadrement, qui, en contenant ou en exaltant l'image, lui permet un développement dans le temps jusqu'à sa fin. Il s'agit de cela dans la poésie lapidaire de Giorgio Bassani. Ce n'est qu'après avoir fermé les yeux à jamais (*Rolls Royce*), que l'existence se montre, par le biais de photogrammes détachés, encadrés – presque des tableaux – « dans le rectangle / concave du parebrise »[287]. Même les aïeux du poème *I grandi* (*Les grands*) apparaissent tels que des images séparées, tels que des photographies en mouvement, tandis que, dans l'éloignement, le regard continue à chercher des lueurs : il ne s'agit plus des choses, désormais impossibles à atteindre, plutôt de leur mémoire vide. Par l'intermédiaire d'une lettre adressée à la femme aimée, on pourra raconter un voyage en s'appuyant sur son reflet spéculaire, comme s'il s'agissait d'une peinture. L'aujourd'hui s'éloigne tout d'un coup dans le temps, protégé dans le tableau d'un peintre impressionniste allemand du XIXe siècle, complètement inconnu, découvert à tout hasard dans un musée. Dans un poème qui s'appelle *Ut pictura*[288], la petite ville de Graz, vue de façon indirecte, dans le « parebrise » de la voiture, parait, à celui qui raconte, tout à fait semblable à celle qui avait été peinte sur un support aussi rectangulaire : les mêmes couleurs parfaites et perdues, les mêmes êtres humaines disparus, bloqués une fois par l'effet de la vélocité de la voiture, et l'autre par l'immobilité du tableau. La réalité, perçue par l'intermédiaire d'un écran, déjà morte, et sauvée en même temps, se projette telle quelle dans le tableau, avec le ciel et les bleus, les verts, les gris, décalés dans des infinies tonalités rendues par la peinture. Tout est exact, comme dans la mort et dans l'art, et effrayant, dans la prémonition de la fin inévitable; tout est rendu enfin visible, par l'intermédiaire du tableau (la

---

285 Voir à ce propos, Giuseppe Dessí, *Un pezzo di luna. Note memoria e immagini della Sardegna*, a cura di Anna Dolfi, Cagliari, Della Torre, 1987.

286 Voir Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.

287 Giorgio Bassani, *Rolls Royce*, dans *Poèmes (1945-1978)*. Choix et traduction de l'italien par Muriel Gallot, préface de Martin Rueff, Paris, Istituto Italiano di Cultura, Cahiers de l'Hôtel de Galliffet, 2007, p. 86-87.

288 Voir A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia,* Roma, Bulzoni, 2003; A. Dolfi, *"Ut pictura". Bassani e l'immagine dipinta,* in *Ritorno al "Giardino". Una giornata di studi per Giorgio Bassani*. Firenze – 26 marzo 2003, a cura di Anna Dolfi e Gianni Venturi, Roma, Bulzoni, 2006, p. 143-155.

copie que l'art fait de la nature, la poésie de l'existence), mais seulement au profit de la vue intérieure.

Anna DOLFI
Université de Florence

Les paysages de pays en poésie française au début du XXe siècle

Le suffixe « -age » du mot paysage renvoie à l'idée de vision d'ensemble qui organise un portrait du monde lorsqu'elle prend en compte sa diversité. Cette idée peut paraître surprenante à notre époque qui est peut-être plus réticente aux visions d'ensemble, du moins dans la sphère littéraire. Pourtant, l'histoire littéraire nous enseigne que l'élargissement de la parole poétique au monde pris dans sa grandeur et sa diversité a pu passer par le *paysage* et ce, notamment au début du XXe siècle. Le poète s'ouvre alors à l'espace planétaire à travers le paysage et ce que nous proposons d'appeler un paysage de pays ou un paysage du monde[289].

En effet, la littérature pose, à cette époque, la question de la prise en charge du monde mondial, celui de l'infinie diversité humaine, géographique et cosmique, exposée à nouveau après la relativisation des systèmes de pensée qui l'organisaient dans une perspective plus temporelle au XIXe siècle. Une évolution profonde du contexte à la fois littéraire, géographique, culturel, politique et scientifique, qui tend à bouleverser l'ordre du monde en favorisant la multiplication des temps et des espaces, nous conduit à poser la question de la place du paysage dans cette ouverture au(x) monde(s) et de l'expérience du monde dont il est le signe.

Paysage et ouverture au(x) monde(s)

Bien que la totalité du monde puisse être appréhendée dans un paysage – ce dernier constituant toujours une vision du monde – les historiens de l'art allemands ont forgé dans les premières décennies du XXe siècle la notion de paysage du monde (*Weltlandschaft*) pour évoquer les spécificités d'une catégorie particulière de paysage pictural tendant à embrasser le monde et apparaissant avec le paysage en peinture au XVe siècle.

En un sens, tout paysage est paysage du monde dans la mesure où il entretient un rapport d'une ambiguïté féconde avec le pays ou le lieu. En effet, il se caractérise par son

---

289 Nous empruntons cette notion à l'histoire de l'art allemande qui théorisa la notion de *Weltlandschaft* à la même époque à propos des primitifs. Sans y faire expressément référence, Glissant et Nancy évoquent dans leurs écrits, à partir des années 1990, un « paysage du monde » ou un « paysage de pays » qu'ils définissent aussi par rapport à la diversité humaine, culturelle et cosmique.

horizon qui délimite un ensemble perceptif tout en l'ouvrant sur un ailleurs et permet de conjuguer le point de vue local et l'ouverture à l'autre et à l'univers et de mettre en relation l'espace réel et l'espace imaginaire. Le paysage est tendanciellement planétaire et ce, parce qu'il se caractérise, comme nous l'enseigne la phénoménologie husserlienne, par sa structure d'horizon et qu'il peut, d'horizon en horizon, suggérer le monde entier. L'élaboration d'un paysage peut donc constituer aussi *une figure particulière de la mondialisation* (ou de l'universalisation ou de la globalisation) parmi d'autres, dans la tension entre divers mondes et la constitution *d'un* monde.

Pourtant, le paysage n'a pas forcément été associé à cette dimension planétaire. À partir des XVIIe et XVIIIe siècles, les peintres renoncent progressivement à peindre le monde dans sa diversité bigarrée, les paysages étant désormais perçus de façon plus directe et représentant dès lors un fragment du monde plus que le monde dans son ensemble[290]. À partir du XIXe siècle, le paysage est même plutôt associé à la nation ou à la transcendance dans l'esthétique romantique du sublime (même si nous sommes conscient de forcer le trait puisque ces paysages ne s'opposent pas au monde)[291]. Mais, c'est méconnaître la tradition du paysage qui s'est justement constituée dans des moments de dépassement du pays et de redéfinition des rapports à l'espace, comme à la fin du XVe et au XVIe siècle mais aussi au début du XXe siècle où cette dynamique du paysage a pu être mise en évidence de façon éclatante. En effet, il se trouve que plusieurs rapprochements sont effectués au début du XXe siècle entre le paysage et le monde pris essentiellement en son sens planétaire, notamment chez les historiens de l'art et les poètes. Il semblerait qu'ils tendent, par exemple, à lire dans les débuts de la tradition paysagère une thématique d'universalisation ou de globalisation du monde (attention à l'encyclopédisme, liaison paysagère et esthétique au monde, conception de la beauté de la nature qui supposerait la diversité et la totalité du monde) et ce, au détriment d'une lecture plus attentive aux allégories de la transcendance et aux transformations du sacré[292].

---

290 Jan Bialostocki, « Die Geburt der modernen Landschaftsmalerei », in *Bulletin du Musée National de Varsovie*, Musée national de Varsovie, Varsovie, vol. 14, n° 1-4, 1973, p. 12.

291 Voir les analyses de Jean-Luc Nancy sur les paysages romantiques du sublime dans *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, pp. 101-119, ainsi que celles de François Walter qui a montré que le paysage a servi à construire la nation, cf. François Walter, *Les figures paysagères de la nation. Territoire et paysage en Europe (16e-20e siècle)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2004.

292 À l'instar de celle de Pomme de Mirimonde et de Falkenburg qui, dans les années 1970 et 80, réhabiliteront le caractère allégorique du genre afin de relativiser l'élan encyclopédique et la prétention que l'on pouvait lui prêter, cf. Albert Pomme de Mirimonde, « Le symbolisme du rocher et de la source chez Joos van Clève, Dirck Bouts, Memling, Patenier, C. van den Broeck, Sustris et Paul Bris », in *Jaarboek van het Koninklijk Museum*

Eberhard Freiherr von Bodenhausen évoque pour la première fois le « paysage du monde » au sujet de l'école d'Anvers dans sa monographie de Gerard David publiée en 1905. La notion est ensuite développée par Ludwig von Baldass qui en 1918 propose, au sujet des premiers tableaux de Joachim Patinir, une définition comme représentation de la diversité réelle du monde au sein d'une unité idéale d'ordre paysager[293]. Mais en France également, Charles Sterling, historien de l'art et conservateur du Louvre, formé en partie en Allemagne, s'intéresse aux « paysages de fantaisie » (Altdorfer et Patinir) et va jusqu'à unir, dans un article publié en 1931, ces paysages renaissants à ceux du Japon de l'époque Ashikaga (1338-1584) ou à ceux de la Chine de l'époque Ming (1368-1643) en découvrant de multiples concordances entre eux et en sondant les influences possibles entre ces deux extrémités d'un même continent. Il fera même remarquer, et ce n'est pas le seul exemple de ce genre, qu'un petit Bouddha flotte dans les airs de *Les noces de Thetis* de Bartolomeo di Giovanni[294].

Sans aller jusqu'à parler de « laïcisation » de ces paysages, il est néanmoins intéressant de noter que ces historiens de l'art, surtout Sterling, tendent à considérer ces tableaux de paysage comme de nouvelles mises en relation de l'homme avec l'espace, la beauté et la variété infinie de l'univers. Pour Sterling, ces peintures sont l'expression de « l'homme devant l'univers au moment où il demande à la poésie visuelle (...) de l'aider à deviner cette cadence des existences dans l'espace, cette pulsation secrète qui se répercute en lui et qui semble lui donner l'assurance de pouvoir trouver sa place parmi les choses et les êtres, dont elle traverse et ordonne le mélange éternel »[295]. « Grâce à l'artifice de la pluralité perspective il devient un être omniprésent », et les primitifs se muent en « maîtres de l'espace, ses magiciens », conférant à l'homme « le pouvoir magique de dominer la réalité immédiate, [et] de la transgresser ». En comparant ces paysages à ceux de la Chine et du Japon, en observant la circulation des images entre ces civilisations et les interactions ainsi que la synthèse des

---

voor Schone Kunsten Antwerpen, s. n°, 1974, pp. 73-99 et Reindert L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins, 1988, p. 66 sqq.

293 Eberhard Freiherr von Bodenhausen, *Gerard David und seine Schule*, Bruckmann, Munich, 1905, p. 209. Ludwig von Baldass, « Die niederländische Landschaftmalerei von Patinir bis Bruegel », in *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, n°34, Vienne, Leipzig, F. Tempsky et G. Freytag, 1918, pp. 111-157.

294 Charles Sterling, « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois. I. Concordances », in *L'Amour de l'art*, n° 1, janvier 1931, p. 13. Voir aussi Charles Sterling « Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois. II Influences ou coïncidences », in *L'Amour de l'art*, n° 3, mars 1931, pp. 102-112.

295 Charles Sterling, « Le paysage dans (…). I. Concordances », *op. cit.*, pp. 20-21.

mythes et imageries du monde dans les tableaux, Sterling en approfondit encore la lecture planétaire, encyclopédique mais aussi mondiale[296].

Dans sa rencontre avec le monde, la poésie en vient aussi à s'intéresser à la tradition paysagère flamande des XVe et XVIe siècles. Mais il faudrait déjà remonter plus loin dans le XIXe siècle pour repérer cette logique de globalisation, voire de mondialisation du monde par le paysage, pour l'étudier ensuite tout au long du XXe siècle, en commençant par le « paysage fou » du « Rhin » (1842) de Hugo, dans lequel la convexité du globe se mêle à des paysages divers, pour aller jusqu'aux « paysages planétaires » de Butor des années 1970. L'on pourrait même voir à l'oeuvre cette logique d'universalisation du paysage au XVIe siècle. Les historiens de l'art ont ainsi observé que l'« infini paysage » du poème épique le « Septième Jour » de *La semaine ou la création du monde* (1578) de Du Bartas transposerait un tableau de Patinir ou de Gassel et que les « estendus païsages » de Scève – qui dans *Microcosme* « d'un seul regard en bien petit tableau voyait d'un grand pais le ciel, la terre, et l'eau » – seraient inspirés d'un Bles ou d'un Breughel[297]. Mais nous préférerons marquer ici les limites d'une continuité supposée entre ces paysages de la Renaissance et les paysages planétaires du monde contemporain. Les poètes au début du XXe siècle s'inscrivent dans une transcendance complexe – qui tend à se confondre avec un rapport au(x) monde(s) – , alors que les poètes du XVIe siècle approchent le monde encore de façon religieuse.

Le début du XXe siècle dont on sait qu'il est un moment « spectaculaire » de la mondialisation (révolution des télécommunications et des transports), n'est à priori pas très propice à l'émergence de ce type de paysages et ce, pour de multiples raisons : aux poètes épris de voyage, le paysage apparaît à maints égards en crise, notamment parce que leur poésie s'est construite plutôt contre la tradition des descriptions de paysage propres aux voyageurs romantiques. Ces dernières étaient assimilées à une poésie de carte postale associée à la tradition exotique dont on entendait se démarquer. Segalen exprime cette crise du paysage dans *Equipée* en parlant des « facilités d'un genre » qui a transformé le paysage en « un plaisant chromo verbal »[298]. Même si ces poètes redécouvrent pour partie aussi une nouvelle qualité heuristique du paysage, sous l'effet de la lecture de géographes et d'ethnologues

---

296 Charles Sterling « Le paysage dans (…). II Influences ou coïncidences », *op. cit.*, pp. 101-112.

297 Walter Gibson, "*Mirror of the Earth*" *: The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1989, p. 57.

298 Victor Segalen, *Oeuvres complètes,* édition établie et présentée par Henry Bouillier, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, t. 2, p. 306.

notamment[299], c'est aussi le rejet d'une certaine manière d'appréhender le monde moderne qui s'opère au travers de sa « disqualification ».
En effet, la vitesse et le mouvement, apanages de cette époque décidée à réagir à l'enfermement et à l'immobilisme du symbolisme, tendent aussi à dépasser et à faire éclater le paysage au profit d'une poétique de la multiplicité des lieux et de leur investigation et exploration documentaire, ou de l'ivresse et ubiquité spatiales expérimentant l'espace comme espace cartographique : Morand ne disait-il pas qu'il « ne p[ouvait] contempler un paysage sans le voir en même temps couché sur la carte, déroulé le long de la mappemonde » ?[300]. « Ma vitesse effraye le paysage car il se tortille étrangement de joie » dit Marinetti dans *Le Monoplan du pape* (1912) qui rêve depuis l'avion d'écraser et de dépasser les paysages classiques de l'Italie qu'il survole en direction du sud[301]. C'est que le paysage suppose un point de vue unifiant sur le monde qui, bien souvent, pouvait apparaître contraire non seulement au désir d'exalter la diversité au coeur de cette ouverture, mais aussi à la volonté de conquête de la planète de lieu en lieu, voire de sa conquête comme lieu, que recherchent Larbaud, Brauquier, Cendrars, Durtain, Marinetti ou Morand, grands amateurs du saut de puce international, sans vouloir nécessairement fédérer pour autant le Divers en des vues d'ensemble et radicalisant ainsi le mouvement de la modernité.

Mais un rapport harmonieux au(x) monde(s) plus fragile persiste néanmoins[302]. L'image stabilise l'« extension enthousiaste » (Segalen) et signifie au moins, l'instant d'un poème, l'instauration d'un rapport pacifié entre le moi, les mots et la diversité infinie du monde. Le paysage concilie alors la conquête et l'abandon au monde. De ce fait, sa venue semble liée aux années prospères et pacifiques de parcours du monde et constitue parfois une synthèse délicate des voyages : Barnabooth tourne le dos à l'Europe qui lui revient comme une image dans l'« Epilogue » de son *Journal intime* (1913)[303]. Mais, les paysages apparaissent aussi à des moments de crise et de rupture : Henry Bataille compose des paysages du monde qui le

---

299 Pour la lecture, par Segalen, du paysage chez Bacot, voir Samuel Thévoz, « Paysages et nomadismes dans le Tibet révolté de Jacques Bacot », in *A contrario*, n° 5, 2007, pp. 8-23.

300 Morand, Paul, « Paysages méditerranéens » (1933), in *Voyages*, édition établie et présentée par Bernard Raffalli, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2001, p. 782.

301 Filippo Tommaso Marinetti, *Le Monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Paris, Sansot, 1912, p. 249.

302 C'est en tout cas ce qui se dégage de notre travail de thèse sur l'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle (sous la direction de Michel Collot).

303 Valery Larbaud, *Œuvres*, préface de Marcel Arland, notes par G. Jean-Aubry et Robert Mallet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 305-306.

renvoient à sa condition d'exilé terrestre (voir plus loin) et Segalen, après ses voyages en Chine, fédère et exalte le Divers, durant la Première Guerre mondiale, dans l'espace (peut-être nostalgique) des paysages horizontaux de la peinture chinoise (*Peintures*, 1916), ce alors qu'il dit craindre désormais l'« entropie du monde ». Est-ce que le « paysage de pays » arriverait au seuil de la rêverie au point culminant de la paix et de la guerre ?

Les paysages du monde en français au début du XXe siècle

Certes, l'ouverture au paysage du monde ne passe pas encore nécessairement par l'ouverture de ce paysage de la langue dont parle Glissant pour lequel « le paysage du monde est le paysage de ta parole »[304]. Cette profondeur linguistique n'a certainement pas toujours été atteinte au cours de la période puisque ces poètes manifestent encore un attachement profond à la langue française et à sa structure (même s'il faut immédiatement nuancer et relativiser cette assertion puisque Cocteau paysage, par exemple, la page et la langue dans *Le Cap de Bonne-Espérance*, 1916, en transformant la syntaxe, qui n'est plus « française », au contact de l'air). Bien souvent, c'est même l'inverse que l'on constate, la langue française étant utilisée pour « dominer » les réalités étrangères. Et c'est précisément à ce titre que Larbaud célèbre *Anabase* (1924) de Saint-John Perse, qui utilise « la langue de Scève et de Ronsard, et celle de La Fontaine et de Racine, et le vers créé par Malherbe » pour se « mettr[e] à l'échelle de cet énorme Continent, de cette étendue de terre la plus grande et qui n'a rien de commun avec le pays » où il est né[305]. Même si ces paysages du monde ne sont pas forcément des paysages qui intègrent l'altérité linguistique, ils prennent en compte l'altérité du monde et des autres, voire de leur regard comme dans le poème de Segalen, mentionné plus haut, qui décrit la délégation romaine par le regard des Chinois : « Ils viennent peut-être de plus loin encore que les chevaux de Tch'ang-Kien ; de plus loin que Ferghana et que Hira. Ce sont les envoyés d'un roitelet, Ngantong, ou, comme ils prononcent avec emphase : "*Marcus Aurelius Antoninus*" »[306].

Si l'on s'intéresse au paysage, à cette époque, il convient d'interroger le rapport des poètes à la peinture en raison du lien étroit qui a été noué avec cet art par le passé. Il n'est pas

304 Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 45.
305 Valery Larbaud, « Préface pour une traduction russe d'*Anabase* » (1925), in *La Nouvelle Revue Française*, n° 148, janvier 1926, p. 67.
306 Victor Segalen, « Peintures » (1916), in *Œuvres*, *op. cit.*, t. 2, p. 195.

étonnant finalement qu'un ensemble de ces poètes tournés vers le monde planétaire et le voyage rencontrent la tradition italienne, flamande, allemande et chinoise qui correspondent à autant de cultures entrées en relation avec ce monde par le paysage et qui avaient insisté sur la possibilité de parcourir le monde cosmopolitiquement (du moins dans la tradition occidentale)[307]. Ainsi, les poètes nous livrent des transpositions de paysages du monde, renaissants et orientaux comme Segalen qui s'inspire, par exemple, dans « Cortèges et trophées des tributs des royaumes » (1916) d'un paysage oriental sur rouleau horizontal du peintre chinois Tchao Mong-fou (1254-1322) dont il avait admiré au British Museum « l'indéfini paysage velouté et riche ». La réception des primitifs, quant à elle, n'était pas facilitée puisque peu de ces tableaux étaient exposés au Louvre et que l'art allemand et flamand était encore assez méconnu en France ; il se peut aussi que le préjugé baudelairien contre la peinture primitive flamande (« peinture de bestiaux ») ait eu une certaine postérité et une influence, par exemple, sur Claudel qui ne les remarque guère dans son étude sur la peinture hollandaise (1934)[308].

Cependant, en y regardant de plus près, il apparaît que ces tableaux retinrent, par exemple, l'attention de Larbaud, sensible à la miniaturisation des paysages qu'il apprécia peut-être chez Scève, et de Verhaeren, qui loue la « beauté épique » et le sens de la « multiplicité » chez Breughel qui fait de lui un poète « d'aujourd'hui » (Verhaeren transposa un tableau de Breughel dans « La Guirlande des dunes » de 1906). Henry Bataille publie en 1904 un poème intitulé « Patinir » dans son recueil *Le Beau Voyage* qui retient alors l'attention de Larbaud.

De vallons en vallons et de plaines en plaines.
La nature est longue comme un grand voyage,
Et la nuit tombe dru sur les routes bohémiennes.
La mer est à dix mille lieues de roulage…
Là-bas des lumières s'allument pour dîner…
C'est là où on entend le charron et le menuisier…
O fondrières, marécages, grottes pâles,
O coteaux noirs, chaînes de laves, blocs bleus des nuits !
Le bruit de la forêt monte du fond du val…
Le soir interminable souffle et la pluie.
Quelques faux encore dans les champs… Comme il vente
À la sortie du bois ! … Hüe, dia, hüe !...
Qui va là ?... Je ne puis vous renseigner au juste…
Il y a bien huit kilomètres de descente…

---

307 Voir en particulier Jean-Marc Besse, *Voir la Terre. Six essais sur le paysage et la géographie*, Actes Sud, Paris, 2000, pp. 35-68 (chapitre 2 intitulé « La Terre comme paysage : Bruegel et la géographie »).

308 Claudel s'intéressa néanmoins à la peinture néerlandaise du XVIIe siècle et sera sensible à la dimension mondiale (dans un sens plus cosmique que planétaire) de ces paysages.

> C’est là où viennent de passer Marie, l’âne et Jésus
> Et Joseph. Ils cherchaient une auberge proche…
> Il n’y a pas de quoi, Monsieur… En marchant bien,
> Vous les rejoindrez au bas de la côte,
> Près du moulin.

Cet ancien étudiant de l'Ecole des Beaux-Arts semble nous décrire ici l'un des premiers Patinir mettant en scène la « Fuite en Egypte » de la Sainte Famille. En effet, à la manière de ce peintre, il place cette scène sur le même plan que d'autres scènes issues de la vie quotidienne (du monde) de même qu’il mêle dans ce poème le lyrisme (et ses invocations caractéristiques ; la première partie est plus structurée autour de l’alexandrin et un schéma rythmique) avec les intonations et interjections de la vie quotidienne (le rythme et le schéma rythmique se défont alors). De ce fait, Bataille a bien perçu ce que les historiens de l’art ont appelé le style narratif et anecdotique de Patinir ; la Sainte Famille n'est nullement placée au centre du tableau qui fait ressortir bien plus l'immensité du paysage et la thématique du « grand voyage » que l'allégorie biblique. De même, Bataille semble bien saisir la multiperspective de Patinir : d’une vision de surplomb, en flottant dans un vaste paysage qui emplit le voyageur d'une sensation d'angoisse (là encore caractéristique de Patinir dont les paysages paraissent assez peu hospitaliers), nous sommes entraînés au sortir d'une forêt, dans le champ de vision d'un cocher. Le poète – dont la voix emplit un monde trop vaste – semble reconnaître dans ce tableau sa propre condition d’errant. Le poème « Dialogue de rentrée » ou la « Douleur moderne », du même recueil, renvoient à cette douleur du voyage comme exil et mélancolie qui n’est pas liée à de lointains chimériques mais qui « espère toute la terre ! ».

Un autre poème du recueil intitulé « Universalité » présente un immense paysage de pays qui se fait l’écho du sentiment d'angoisse et d’étrangeté du voyageur face à la grandeur et diversité du monde, ce dernier étant dépeint dans une égale netteté caractéristique des primitifs flamands, allant du plus petit détail (« les marins dans les cordages », « les hirondelles remuer dans leurs nids, sous le toit ») au plus vaste panorama (« Et le printemps va à l'été, et l'automne va à l'hiver... »), du plus proche (« les oiseaux dans le tilleul au devant de ma porte ») au plus lointain (« et cependant ceux des montagnes chantent là-bas »). Alors que le poète interroge le sens du monde – « Ma soeur, ma soeur, quel long frisson relie les choses / Entre elles, – l'unique et long frisson amer / Des choses ? », il n'obtient qu'un paysage en guise de réponse : « Je vois des lumières qui voyagent »... Le sens du monde ne s’exprimerait-il plus désormais que par un paysage (au lieu d’une allégorie ou d’un récit divin, par exemple) ? L’universel deviendrait-il un immense paysage ?

La poésie s'étant largement émancipée de la tradition de l'ut pictura poesis, d'autres paysages du monde, plus actuels, devaient voir le jour et s'émanciper de la mimesis. Les nombreux télescopages de lieux que l'on peut observer dans la poésie ainsi que les mécanismes de libre association des paysages, nous invitent à un parcours mental permettant de connecter des espaces différents. Ces paysages de pays, composites et internationaux, reflètent alors le retentissement intérieur de l'Europe comme un seul pays ou d'un pays élargi au monde qui ne sont inscrits sur aucune carte.

Dans *Souvenirs et confidences d'un écrivain* (1958), Romains évoque la mémoire des paysages du voyageur qui sont comme « les notes de la gamme dont la nature dispose sur notre planète », « car la nouveauté relative d'un paysage que l'on aborde tient souvent à l'accord, à la juxtaposition qu'il fait de deux, de trois paysages fondamentaux ». Ce n'est donc pas par manie du rapprochement ou hantise du déjà-vu, que les grands voyageurs s'exclameraient tout à coup : « Tiens! C'est la Beauce du côté de Chartres, avec un fond très loin qui fait penser à l'Atlas marocain »[309]. Grâce à ce curieux phénomène de la mémoire en voyage, les poètes perçoivent des parentés entre les paysages. Le local est donc appréhendé et contemplé depuis l'universel et les télescopages de localités construisent ainsi l'unité du monde mais à la manière d'un paysage puisque l'universel (les deux, trois paysages fondamentaux) s'incarne dans un point de vue subjectif. Ainsi, les lieux sont pris au miroir du monde comme un kalaïdoscope changeant de façon involontaire ce qui, phénoménologiquement parlant, montrerait que le poète s'inscrit dans un « pays » ou une « ville » aux contours flous et insituables. L'ici est toujours enrichi d'une altérité et aucune rupture ne semble exister ni dans l'espace ni le temps alors que le paysage s'étend au monde. « Le petit chemin de fer me faisait penser au transcanadien » (*Westwego*), s'enthousiasme Soupault dans la petite commune de Barbizon non loin de la forêt de Fontainebleau. En Espagne, Larbaud contemple « le paysage presque africain d'Elche »[310]. Morand, la nuit dans « la vallée de l'Andelle » en Normandie, ne sait plus s'il est dans « l'Eure ou en Côte-d'Ivoire »[311]. À l'Histoire, Romains semble préférer un paysage du monde qui rassemble toutes les époques et tous les lieux du monde, par exemple, quand il voit Fez comme « une ville du Moyen Age, et d'un Moyen Age à peine exotique, à peine infiltré d'Orient, tout

---

309 Jules Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, Paris, Fayard, 1958, pp. 63-64.
310 Valery Larbaud, *Journal 1912-1935*, Paris, Gallimard, 1955, p. 122.
311 Paul Morand, « Budapest longueur d'ondes cinq cent quarante-cinq » (juin 1929), in *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931, p. 126.

proche du nôtre. (…). Bref, c'était très loin du Caire ou de Damas. Mais c'était tout près du Puy ou d'Autun sous les premiers Valois »[312]. Romains remarque notamment que « l'on est conduit à rendre pleine justice, rétrospectivement, à des sites que l'on avait chez soi, et qu'on n'avait certes pas méconnus, mais dont on ne mesure l'étrangeté, l'originalité, la puissance de caractère qu'en s'apercevant qu'il a fallu parcourir d'immenses étendues pour en retrouver l'équivalent » [313], à l'instar de Moulay-Idriss, la ville sainte du Maroc qui permet à Romains de redécouvrir Touët-de Beuil, sur la route de Nice à Puget-Théniers[314]. « C'est de tous ces rapports souvent inattendus, souvent déroutants, que le voyage compose la musique du monde qu'il nous enseigne »[315].

Morand, qui prise la poésie des listes et se dira « mécontent d'être pris (…) pour un collectionneur de bibelots géographiques, (…) pour un thésauriseur de couchers de soleil, pour un don Juan qui a mille et trois panoramas dans son lit de voluptueux »[316], évoque cette même mélodie des paysages internationaux dans une critique du film documentaire *Mélodie du Monde* du cinéaste avant-gardiste Walter Ruttmann. Mieux que personne, ce dernier aurait compris que les « nations obéissent à deux rythmes, l'un qui leur est propre et l'autre qui est mondial ». Louant le documentariste pour avoir « class[é] les motifs géographiques non plus par pays, par couleurs, mais par grands thèmes humains », Ruttmann refuse l'exotisme : il « n'a pas voulu stimuler la sentimentalité du public en lui offrant un clair de lune à Venise, une aurore aux Marquises, ni éveiller bassement sa curiosité, sa naïveté, son désespoir ». Au contraire, le documentariste

> s'est efforcé de provoquer en lui une excitation plus soudaine, un prurit de mobilité, une véritable vocation de délivrance. Il a juxtaposé les scènes d'intimité, brisé le cadre rigide des coutumes, accolé les inconciliables, établi des rapports purement poétiques, en apparence fictifs, entre les sujets les plus éloignés, provoqué des rapprochements mélodieux ou comiques, et cela en sectionnant quelques centaines de documentaires de divers pays et en nous les présentant à la suite.[317]

Ce qui s'ensuit, c'est un déferlement de paysage, mais surtout un « choix excellent des découpages » et un « rythme génial » - « les cris des derviches, le battement des tambours de

312 Jules Romains, *Souvenirs et confidences d'un écrivain*, *op. cit.*, pp. 72-73.
313 *Ibid*, p. 67.
314 *Ibid*, pp. 67-70.
315 *Ibid*, p. 73.
316 Paul Morand, « Le plus beau paysage du monde » (1937), in *Chroniques*, Paris, Grasset, 2001, p. 325.
317 Paul Morand, « Mélodie du Monde », in *Papiers d'identité*, Paris, Grasset, 1931, p. 260.

guerre nègres, les voix creuses des orateurs américains, la lourde chute des corps japonais dans la lutte ». Le documentaire est pour Morand l'occasion de revenir sur tous ses paysages de voyages et de les lier dans un ensemble qui les dépasse : « Passif, ayant oublié que presque tout ce que l'écran me montrait, je l'avais vu déjà sur la terre, je ne cherchais point à y prendre un intérêt local. Je n'essayais pas de retenir ce qui passait si vite, car c'était cette vitesse seule qui m'hypnotisait ». C'est alors que le poète découvre, par le biais d'un paysage de l'émigration infinie, l'espace universel du cosmopolitisme : « Je m'abandonnais à la mélodie frémissante, je consentais à être originaire de tous les pays, à servir sous tous les drapeaux, à émigrer sans nostalgie sur l'ordre du cameraman. Chaque vue nouvelle avait pour moi un air natal ; banni de toutes les patries, j'étais simplement natif de la planète terre »[318].

Ces paysages de pays apparaissent aussi dans une version plus européenne. Au début des années 1990, Nancy écrivait que « l'Europe n'est rien d'autre qu'(…) un paysage de pays » qui expose son identité à ce qui la suspend (« la renommer ainsi une fois, pour ne plus la nommer, peut être, et pour découvrir le paysage »)[319]. Ce paysage - soit « une singularité de vues des pays européens » qui permet de lire une « rythmique », une « modulation » et qui fonde un sentiment d'ensemble - permettra notamment de prendre du recul par rapport à l'histoire européenne et en dernier lieu d'empêcher de définir une nouvelle identité européenne en termes de valeurs ou de patrimoine[320].

Or, cette appréhension ne tendrait-elle pas à s'affirmer chez Romains dans le poème *Europe* (1916) ?[321] Le poète s'ouvre dans ce poème à l'Europe par le paysage, à la fois comme une vue d'ensemble *mais* aussi comme une diversité de pays ; il utilise délibérément l'expression de « mon pays » ou de « territoire » pour parler de ce grand pays fait de contrées diverses et dans lequel la France devient un « terroir »[322]. L'Europe devient ainsi une partie d'un ensemble qui le dépasse et depuis lequel elle est regardée implicitement. Au travers du paysage, Romains cherche à donner une base et un corps à l'Europe pour favoriser l'émergence d'une conscience européenne qui permet notamment d'éviter l'histoire

---

318 Paul Morand, « Mélodie du Monde », in *op. cit.*, pp. 260-261.

319 *Géophilosophie de l'Europe. Penser l'Europe à ses frontières*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1993, pp. 14-15.

320 *Ibid*, pp. 14-15.

321 La même remarque pourrait être fait au sujet de son poème de l'après-guerre *Ode Génoise* (1924), alors que *Le Voyage des amants* (1920) s'apparente plutôt à une conquête de l'Europe de lieu en lieu.

322 Jules Romains, *Europe*, Paris, Éditions de la NRF, 1919, p . 10.

(« l’Europe est intoxiquée par l’histoire »[323]). Ce n’est donc pas par le biais de « lieux de mémoire » que Romains va construire le sentiment de l’unité de l’Europe, à l’instar de l’historien contemporain Pierre Nora qui suggère d’adjoindre des lieux géographiques (fleuves, grands massifs) aux lieux de mémoire européens pour construire une topologie de la mémoire européenne qui soit à la fois tangible et transfrontalière (le Rhin, le Danube, les grands massifs montagneux)[324]. Romains considère plutôt l’unité d’une géographie européenne qui fait que « l’Europe forme dès maintenant une société continue assise solidement sur un ensemble géographique »[325]. Le poète surmonte ainsi la maladie de l’histoire par une attention accrue à la géographie et à la géologie de l'Europe, ce qui lui permet d’éviter notamment d'entrer dans la variété des conceptions politiques et sociales du continent. L’Europe apparaît alors comme un corps familier au voyageur :

> Les faisceaux de rails et de routes
> Qui donnent aux lourdes vallées
> Une pulsation de tempes,
> Je les connais depuis longtemps.
> Je sais leur grosseur et leur sens,
> Et les chaleureuses façons
> Dont ils se croisent et se tordent[326].

L'Europe de Romains ne constitue pas une collection ou une fugue de lieux ou de hauts lieux « touristique ». Il dépeint au contraire des éléments généraux (et non la couleur locale) et anecdotiques (comme les cafés plutôt que les monuments), ce qui permet au lecteur de se déshabituer des frontières du continent :

> Il y eut, vers le nord de la plaine d’Europe,
> Dans un pays d’étangs que serrent des forêts,
> Au carrefour de deux canaux voués à l’âme,
> Un village, comme le cri d’un oiseau triste[327]

Le « pays » européen dans lequel nous égare Romains ne peut être mesuré. Faite de souvenirs, d’échos et d’un processus de familiarisation, cette Europe ne se confond pas avec l’espace de la géographie physique car « tout l'espace est démenti » puisque « des lieux lointains

---

323 Jules Romains, « Pour que l’Europe soit », in *Europe*, n° 88, avril 1930, p. 466 (les notes furent rédigées pour l’essentiel en 1915).

324 Gérard Bossuat, « Citoyenneté et lieux de mémoire pour l’Europe unie », in Andrée Bachoud, Josefina Cuesta, Michel Trebitsch (dir.), *Les intellectuels et l’Europe, de 1945 à nos jours*, Paris, Publications universitaires Denis Diderot, 2000, p. 203.

325 Jules Romains, « Pour que l’Europe soit », *art.cit.*, p. 464.

326 Jules Romains, *Europe*, *op. cit.*, p . 26.

327 *Ibid*, p . 79.

communiquent » (*Ode Génoise*). Ainsi, Jallez rêve dans les *Hommes de bonne volonté* (1932): « Je viens de découvrir qu'il n'y a pas de volupté supérieure à celle d'être dans un train sur quelque ligne Nord-Sud du plein pays d'Europe, ou de débarquer un soir tombant dans une grande ville où les hommes parlent une autre langue que la nôtre, que vous saisissez pourtant quelque peu »[328].

Au début du XXe siècle, le paysage de pays en poésie française semble donc émerger en des moments de synthèse de l'ouverture à l'altérité des cultures et du monde, dans un contexte, parfois, de crise politique et historique. Il s'apparente alors à une troisième voie, entre projection sur le monde et repli plus national ou régional (qui affectent aussi la poésie à la même époque), pour ouvrir le lieu à un espace global et universel ou à l'espace du mondial conçu comme espace d'interactions et de décentrements. Les années 1930 conduiront, avec la montée de l'internationalisme en littérature et l'approfondissement de la crise politique, à un plus grand repli dans cette ouverture au(x) monde(s).

Julien KNEBUSCH
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

328 Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1932, t. 12, p. 238.

Enquêtes, déplacements et paysages :
Marcus Malte, Maurice G. Dantec

Une tendance spécifique de romans policiers français, apparue à la fin des années 1960 et souvent appelés « polars » ou « néopolars »[329], se définit avant tout comme un ensemble de romans urbains dans lesquels s'expriment un réalisme à la fois psychologique et social et un sens historique fort. Ces romans sont souvent considérés comme un instrument hors pair d'analyse des rouages et des mécanismes sociaux, prenant en compte et rendant compte de manière souvent critique de certaines réalités proprement liées à l'urbanisation : marginalisations socio-économiques, vie des cités de banlieues, disparition de la classe ouvrière, accession à l'âge adulte d'une immigration dite de deuxième génération, crises identitaires, nouvelles formes de sociabilités urbaines.

De ce fait, la mondialisation que plusieurs auteurs lient au développement urbain[330], les effets de cette même mondialisation sur les identités locales ou européennes devraient, si l'on s'en tient à cet aspect réaliste du roman policier français, être largement traités dans la littérature policière contemporaine, par le truchement du paysage urbain, considéré, selon l'expression d'Aline Bergé, comme un espace carrefour pour éprouver la mondialisation.

On sait aujourd'hui combien a été rendue suspecte la notion de réalisme[331] et cette étude s'inscrit en partie dans cette volonté d'interroger la portée réaliste que l'on prête

---

329 Nous devons le terme de « néopolar » à Jean-Patrick Manchette qui dans ses chroniques met au jour une nouvelle tendance du roman policier de laquelle il souhaite se démarquer et qu'il définit à partir de trois critères spécifiques : une attitude résolument critique face au monde, un style dit littéraire et un syncrétisme littéraire : « J'ai formé alors le mot « néopolar », sur le modèle de mots de « néopain », « néovin » ou même néoprésident », par quoi la critique radicale désigne les ersatz qui, sous un nom illustre, ont partout remplacé la même chose. Une partie des journalistes et des fans a repris l'étiquette apologétiquement, sans y voir malice, c'est amusant. », Jean-Patrick Manchette, *Le Matin*, 24 février 1981, rééd. in *Chroniques*, Paris, Rivages, Payot, 1996, p.200.

330 Voir Saskia Sassen, *La ville globale : New-York, Londres, Tokyo*, trad. de l'américain par Denis-Armand Canal, préface de Sophie Body Gendrot, Descartes et Cie, 1996, ou encore Paul Virilio, *La bombe informatique*, Paris, Galilée, 1998.

331 Le prétendu réalisme mimétique des polars à la française a pour sa part été nuancé par la critique. Jean-Noël Blanc, *Polarville,* Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1991. Cet auteur revient sur une représentation de la ville dans le polar, réduite à des figures stéréotypées et éloignées de la réalité. Pour sa part le sociologue Erik Neveu a consacré un article à la banlieue dans le polar considérant que « (…) les néo-polars ne correspondent pas à ces attentes et représentations (de la banlieue) liées à l'identification du genre à une littérature sociologisante et critique par excellence. », in Erik Neveu, « La banlieue dans le néo-polar : espaces fictionnels ou espaces sociaux », *Dossier : Le polar entre critique sociale et désenchantement, Mouvements,* n°15-16, mai-juin-juillet-août 2001, La Découverte, p.23.

traditionnellement au roman policier français[332]. Il existe en effet au sein de ce dernier une tendance forte qui rompt de manière explicite avec tout réalisme critique, psychologique et social, mettant en récit des intrigues de moins en moins vraisemblables, et de moins en moins ancrées dans des réalités sociales dont elle nous expliciterait le fonctionnement et les rouages. Mais, cette nouvelle tendance du roman policier ne renonce pas pour autant à produire un discours critique à travers une mise en fiction de la surmodernité[333] et de ses effets néfastes sur l'individu.

Nous avons choisi de traiter de deux romans policiers contemporains[334] construits autour d'une esthétique du déplacement en ville ou de ville en ville. Nous avons pris soin également de mettre en avant des romans dont l'intrigue dépasse le territoire français et s'étend à d'autres pays d'Europe. Dans *La Sirène rouge* de Maurice Dantec, Alice, fillette de douze ans, vit à Amsterdam avec sa mère et son beau-père. Elle découvre que ces derniers commettent des crimes et qu'ils filment leurs forfaits. Alice vole une cassette et s'enfuit. Sa mère lance à sa poursuite une bande de tueurs. La fillette trouve un appui inespéré en Hugo, rencontré par hasard et qui va l'aider dans sa fuite. Une folle poursuite s'engage à travers l'Europe, d'Amsterdam à Porto. Dans *La part des Chiens* de Marcus Malte, deux hommes sur la route, Zodiak et Roman cherchent Sonia, épouse du premier et sœur du second, disparue sans laisser de traces. Leur quête les mènera dans les dédales d'une ville cauchemar.

Par quelles techniques notre univers mondialisé se voit-il transformé en fiction dans ces deux romans? Par quels procédés d'écriture ces deux romanciers mettent-ils en texte un univers de référence commun ? Notre hypothèse est que les paysages de ces récits connaissent un effacement et une dématérialisation métaphorique qui sont un moyen de rendre compte de certaines des conséquences de la mondialisation, comprise comme un changement radical d'échelle et de référence dans tous les domaines de la vie sociale, politique et culturelle. Cet effacement est dans tous les cas hyperbolique, se fondant sur une modalité fictive plutôt que

---

332 Nous choisissons de retenir l'appellation générale de roman policier pour des œuvres qui pourraient être regroupées dans des sous catégories plus complexes. Nous nous limiterons ici au critère éditorial : est considérée comme policière toute œuvre qui apparaît dans une collection policière.

333 Des auteurs comme Marc Augé, Paul Virilio ou Jean Baudrillard évoquent la surmodernité, qu'ils définissent comme une modernité extrême liée aux changements d'échelle, à l'émergence des non-lieux et à l'abolissement de la distance entre les grandes métropoles grâce aux moyens de transports rapides. Marc Augé en donne la définition suivante : « Surmodernité, par ce terme je voudrais désigner les effets d'accélération, de trop-plein, d'excès qui, loin d'abolir ou de dépasser la modernité telle qu'on la concevait au XIX[e] siècle, la surdéterminent et la rendent du même coup moins lisible et plus problématique. », In « Sport, médias, société », *Sport*, n°150, 1995, p.8.

réaliste de la représentation, et vise dans une certaine mesure à dénoncer l'uniformisation de certaines villes et de certains paysages européens.

En effet cette pratique transitoire des lieux qu'il nous reviendra dans un premier temps de préciser exclut toute tentation, voire même toute possibilité, de description des lieux et des paysages. Ce qui participe pour les personnages de ces romans d'un sentiment d'égarement identitaire, lui-même renforcé par l'évocation idéalisée de certains paysages spécifiques, constituant de véritables utopies.

Déplacements et enquêtes

Dans chacun des romans choisis, les personnages se déplacent sur un territoire vaste qui peut se limiter à une ville comme c'est le cas dans *La part des chiens*, ou s'étendre à un territoire plus vaste : l'Europe dans La *Sirène Rouge*.

Une cartographie du roman policier montrerait combien le déplacement est l'une des caractéristiques fortes du roman policier contemporain qui est plus rarement d'inspiration sédentaire[335]. Le déplacement est progressivement devenu un des topoï obligé du récit policier dont le héros est un arpenteur du labyrinthe de la ville[336] – c'est le cas du personnage de Zodiak dans *La part des Chiens*, mais le héros peut également être amené à quitter la ville et à étendre son champ d'investigation, comme est amené à le faire le protagoniste de *La sirène rouge* qui traverse toute l'Europe pour sauver sa jeune protégée.

Selon une formule célèbre que nous empruntons à Raymond Chandler un certain type de littérature policière a apporté une innovation majeure par rapport au roman à énigme classique car elle a jeté le roman policier dans la rue[337]. Une manière de dire que dans son évolution le roman policier s'est progressivement affranchi de l'enfermement spatial et narratif du roman à énigme des origines pour narrer, en insistant cette fois sur leur caractère

---

334 Maurice G. Dantec, *La sirène rouge*, Paris, Gallimard, « Folio policier », 1993 et Marcus Malte, *La part des chiens*, Paris, Gallimard, « Folio policier », 2008. Toutes les citations de l'article sont extraites de ces deux éditions.

335 Certains romans perpétuent encore la tradition du huis clos qui est le propre de certains romans à énigme dont l'action était souvent circonscrite à un lieu clos : chambre ou manoir. C'est par exemple le cas de la collection policière « Les lieux du crime », publiée à partir de 1987 chez Calmann-Lévy, qui met en récit des énigmes se déroulant dans un lieu célèbre ou à la mode : l'Ecole Nationale d'Administration, le TGV, le Louvre, et dont la majorité des titres commencent par « Meurtres à … ». Mais elle constitue une exception dans un roman policier français en grande majorité urbain et peu sédentaire.

336 Lire notamment à ce sujet Muriel Rosemberg (dir.), *Le roman policier. Lieux et itinéraires*, *Géographie et culture*, n°61, L'Harmattan, printemps 2007.

337 Raymond Chandler, « The Simple Art of Murder », 1950, rééd. in *Les ennuis, c'est mon problème*, Paris, Omnibus, 2009, p.1151 : « Hammett a sorti le roman policier du vase vénitien pour le jeter dans la rue ».

horrible, des faits plus ancrés dans la réalité. Car c'est bien la rue et les déplacements qu'elle induit que l'on peut considérer comme le chronotope du roman policier[338].

Mais le déplacement dans le roman policier n'est pas une exploration d'inspiration géographique, il n'est pas non plus un vagabondage foncièrement optimiste fait d'ardeur exploratrice. Ce sont les circonstances de l'enquête et de la quête des personnages qui induisent ces mouvements, puisqu'à l'investigation se mêle le destin individuel des protagonistes. C'est très clair en ce qui concerne Zodiak qui est à la recherche de son épouse disparue : « Sans son amour, il n'était plus un être humain. Pire qu'un serpent froid, pire qu'un loup blessé, sans son amour il en était réduit à une créature sans nom chaque jour plus solitaire et chaque jour plus cruelle. »[339] Cela peut sembler moins évident pour Hugo qui se trouve embarqué malgré lui dans une aventure qui ne le concerne pas, mais durant laquelle il sera amené à changer en profondeur au point de juger nécessaire de mettre en récit ce périple. Interrogé par Alice sur la teneur du roman qu'il projette d'écrire, Hugo répond : « Je ne sais pas vraiment…c'est mon premier….Un roman sur la fin du monde…maintenant je le vois comme un road movie, sur la route avec une petite fille poursuivie par les flics et par sa mère, et un type qui revient du noyau actif de l'enfer (…). »[340]

La primauté de la quête induit ainsi une relation aux lieux fortuite et commandée par des facteurs extérieurs aux lieux mêmes que les personnages se contentent de traverser. On est loin des romans descriptifs, à la manière de ceux de Jean-Claude Izzo, qui font de la ville non seulement le cadre mais un véritable protagoniste du récit.

L'impossibilité du paysage

La description des lieux et des paysages est donc modelée par la motivation profonde des protagonistes, par la durée de la vision et la nature du déplacement. Les lieux ne sont pas nommés lorsque Alice, poursuivie par des tueurs court et dévale les rues et dès qu'elle ralentit son regard peut reconnaître le quartier d'Amsterdam dans lequel elle se trouve :

---

338 Notons que ce chronotope n'est qu'une variante de la route, considéré par Mikhaïl Bakhtine comme le chronotope du roman d'aventures : «Dans les romans, les rencontres se font, habituellement « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur la « grand route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. », in Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, « Tel », 2006, p. 284.

339 *La part des chiens, op.cit.,* p 55.

340 *La Sirène rouge, op.cit.,* p.195.

> Au bout d'un moment Alice réalisa qu'elle courait en ligne droite depuis deux ou trois cents mètres et qu'il convenait de quitter cette rue au plus vite. Elle s'engagea dans une petite allée sur sa droite et aperçut les lumières roses si particulières du quartier chaud à quelques maisons de là. Elle ralentit sa course et se mit à marcher, à bonnes foulées. Elle se dirigea d'instinct vers le labyrinthe des rues tortueuses.[341]

Et lorsque Hugo accepte de la transporter en voiture jusqu'au Portugal, la vitesse se fait de plus en plus vertigineuse et empêche toute prise sur les lieux :

> Elle se coucha sur un côté et contempla le paysage mécanique de l'autoroute défiler par la portière. Alice vit le paysage de lampadaires, de rambardes et de pelouses accélérer, de manière croissante, et finalement vertigineuse. Elle préférait être couchée, tout compte fait. Elle aurait détesté voir quel chiffre pointait l'aiguille de l'indicateur de vitesse.[342]

Alors même que le paysage implique un contemplateur capable de prendre du recul, l'impossibilité d'un déplacement lent et l'urgence de la quête réduisent à néant toute prise en compte des lieux. Il n'est pas rare d'ailleurs que les personnages du roman de Dantec ignorent où ils se trouvent exactement pendant leur course : « Il avait quitté l'Allemagne sans même s'en rendre compte. Bienvenue en Europe, pensa-t-il. Welcome to Autobahn [343] City, rectifia-t-il aussitôt. »[344]

Le rythme du récit souvent rocambolesque et frénétique efface ainsi les lieux et permet de souligner l'uniformité des paysages et cet effacement est bien trop hyperbolique pour être le résultat d'une modalité réaliste de la représentation. La vitesse n'est qu'un prétexte à la mise en récit d'un monde uniforme et insaisissable.

C'est d'autant plus vrai qu'un mode de déplacement radicalement différent en arrive lui aussi à réduire la consistance des lieux traversés. La dérive[345], empêche elle aussi toute inscription durable dans les lieux. Dans le roman de Marcus Malte, les deux personnages déambulent dans une ville qui n'est jamais explicitement nommée et dont la toponymie n'est jamais dévoilée : « L'avenue descendait en pente douce jusqu'à ce qui semblait être un grand boulevard, une de ces artères incontournables dont chaque habitant connaît le nom. »[346] Cette absence de nom rend les lieux insaisissables et identiques à d'autres : « Il avait beaucoup voyagé. Pas seulement depuis le début de la quête. Il était sur les routes depuis toujours.

---

341 *Ibid.,* p.83.

342 *Ibidem.*, p. 111.

343 Terme allemand qui désigne les autoroutes.

344 *Ibid.,* p.176.

345 Il est possible de reprendre à notre compte da définition que donne Guy Debord de la dérive comprise dans le cadre théorique spécifique du situationnisme : « une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées », in « Théorie de la dérive », *Internationale situationniste* n°2, p.13.

Partout les villes se ressemblaient. Partout les mêmes règles, les mêmes codes, les mêmes subtiles frontières. »[347] L'effacement des lieux est tel que l'on doute de la réalité de l'existence de Sonia, que recherchent Zodiak et son compagnon d'aventures, et l'on comprend que Zodiak est condamné à poursuivre ses recherches. Le roman s'achève en effet sur une impasse, et une indifférence aux lieux qu'il reste à explorer : « Neuf cent quarante sept jours s'étaient écoulés depuis qu'ils avaient pris la route. Depuis le début de leur quête. Cette ville ou une autre. Il y avait un train à quai ce matin-là. Ils le prirent. »[348]

C'est à la fois l'uniformisation des lieux et l'impossibilité d'une prise en compte véritable des paysages que mettent en récit Malte et Dantec. Ils signalent de ce fait l'incapacité dans laquelle se trouvent les personnages à s'inscrire, à endosser une identité stable.

Égarement identitaire

S'il agissait d'établir une psychogéographie [349] des deux romans policiers étudiés, l'expérience des lieux ne pouvant être que passagère, aucun endroit ne parvient à s'ériger en source potentielle d'identité pour les personnages. La dématérialisation métaphorique des paysages est pour ainsi dire l'expression de l'égarement identitaire des personnages. Seuls demeurent des lieux appartenant à un passé idéalisé ou à une attente toujours renouvelée.

Dans *La part des chiens,* c'est l'Italie qui tient lieu d'endroit idéal : c'est celui dans lequel Zodiak et Sonia connurent les premières années de leur amour. Notons que pour la première fois dans le roman la toponymie se fait plus précise : « L'Italie, bien sûr. Encore l'Italie. Quelque part dans la plaine entre Napoli et Mercato San Severino. »[350] Et lorsque sont évoqués des épisodes de cette vie passée la description se fait plus précise :

> Il était couché sur le dos dans l'herbe haute au pied d'un cerisier. Le tronc de l'arbre était de couleur cendre avec des coulées de résine, des verrues lisses et transparentes et ambrées pareilles à du miel durci. Les fruits avaient été cueillis, quelques-uns oubliés de-ci de-là sur les branches ou tombés à terre (…) C'était une sorte de petit plateau surélevé où les arbres étaient disposés en rangs parfaitement rectilignes. Tout autour,

---

346 *La part des Chiens, op.cit*., p.14.

347 *Ibidem*., p.14.

348 *Ibid.,* p.300.

349 Guy Debord définit la psychogéographie comme « l'étude des effets précis du milieu géographique consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus », in « Problèmes préliminaires à la construction d'une situation », *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.

350 *La part des chiens, op.cit*., p. 127.

> des champs de vignes séparés par des haies de buissons épineux (…) Des détails, tout ça. Il était couché sur le dos, le torse nu, et elle (Sonia) était à cheval sur lui.[351]

Dans le roman de Dantec, c'est le Portugal, destination ultime de la course de Hugo et Alice qui fait l'objet d'une description détaillée, et encore la doit-on à un troisième personnage, Anita, inspecteur de police néerlandaise à la recherche d'Alice :

> Par la fenêtre, elle pouvait apercevoir une petite rambarde blanche dominant une pinède en pente, qui descendait jusqu'aux plages. La mer était parcourue de frémissements aux formes infinies, cristallines, sous l'emprise d'une lune épanouie, sûre d'elle-même au dessus des flots.[352]

Loin de ces lieux inaccessibles, le présent des personnages est fait de flottement spatial et identitaire au point que les astres constituent leur seul refuge tangible. Le nom même du personnage de Zodiak – capable de lire l'avenir de tous, sauf le sien propre — y renvoie et la lune est souvent présente dans le récit de Dantec :

> Au dessus d'elle (Alice) le ciel était moucheté d'astres aux radiations violemment visibles. Au-delà de l'autoroute, au-dessus d'une lande noire et sans forme, rien que de vagues nuances de ténèbres, le disque pâle de la lune se levait. Elle ressentit une brutale connexion avec l'astre lunaire.[353]

Les personnages de ces romans sont semblables à d'éternels exilés, à la recherche d'un paradis perdu ou à venir, évoquant des paysages proches de l'utopie pour compenser le vide qui les entoure. Vide accentué par le refus d'évoquer un quelconque haut lieux de mémoire c'est-à-dire de hauts lieux de la culture et de l'histoire[354]. A cet égard Marcus Malte n'hésite pas à mettre en parallèle la situation de Zodiak à celle d'immigrés croisés en ville : « Des Maghrébins sans âge étaient assis sur un petit muret face aux bateaux. Ils se retrouvaient là dès le matin, désœuvrés aussi, discutant parfois à voix basse ou se taisant et tournant leurs regards et leurs pensées vers le large, vers d'autres temps, vers d'autres lieux, avec la terrible

---

351 *Ibid.,* p.128.

352 *La Sirène rouge, op.cit.*, p.211.

353 *Ibid.,* p.103.

354 Certains romans policiers insistent non sans humour sur ce rejet des hauts lieux par leurs personnages. C'est le cas par exemple de *La maldonne des sleepings* de Tonino Benacquista. Dans ce roman, le personnage principal Antoine, couchettiste sur le train de nuit Paris-Venise, va se retrouver contraint de se rendre à Florence et c'est ainsi qu'il réagit : « Plutôt crever qu'être à Florence demain. Florence j'en viens et j'y retourne la semaine prochaine, à croire que les types du planning m'en veulent. (…) Soixante aller-retour dans cette splendide ville de merde, dont une bonne quarantaine à dormir. Tu m'aurais proposé un Rome à la limite, ça m'aurait pas dérangé, mais Florence, j'en ai ras la mèche. Demande à Richard, il aime bien la Renaissance et toutes ces conneries en plâtre. », In *La maldonne des sleepings,* Tonino Benacquista, *La maldonne des sleepings*, Paris, Gallimard, « Folio policier », p.12.

certitude qu'ils n'appartenaient qu'à eux et qu'ils étaient perdus à jamais. »[355] Tous ces personnages semblent devenir des silhouettes inconsistantes – sans âge, sans occupation et sans nom – dans un monde tout aussi insaisissable.

Pour un certain nombre de romans policiers français contemporains, les conséquences de la mondialisation se lisent davantage à travers une modification du regard et de la prise que les personnages ont sur les milieux et les lieux où se déroule l'intrigue qu'à travers une description réaliste et dépréciative de non-lieux que l'on associe généralement à la mondialisation : aires d'autoroute, grandes surfaces ou fast-foods. Il s'y exprime, à travers une esthétique qui privilégie le transitoire et qui dépeint des territoires et espaces fictifs sans assise, sans histoire et parfois même sans nom, une volonté de montrer à quel point il n'existe plus pour ces personnages de lieux sources d'identité.

Si l'on considère le lieu comme une source potentielle d'identité, si l'on considère que les paysages entrent en rime avec l'identité des personnages, aucun lieu, aucun paysage ne parvient à tenir cette fonction dans le roman noir, si ce n'est certains paradis perdus, parfois évoqués sous une forme idéalisée et qui appartiennent à un passé révolu et définitivement perdu.

L'égarement spatial et identitaire des personnages explique en grande partie la violence qui les atteint dans leur sphère la plus intime : Zodiak devient un meurtrier car il a perdu tout repère et toute identité propre. Cette violence peut s'étendre à plus grande échelle, comme celle que déploie la mère d'Alice en commercialisant des cassettes mettant en scène des crimes réels. Une manière pour le roman policier de rappeler que la mondialisation risque dans son versant le plus négatif et le plus inquiétant de révéler de sévères pathologies ; la dissolution des modes de vie usuels devenant source d'angoisse, de frustrations et de violence.

Meryem Belkaïd

Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

355 *La part des chiens, op.cit.*, p.55.

Un Atlas littéraire de l'Europe – ou comment cartographier des géographies fictives ?

Depuis plus de 100 ans, des chercheurs en littérature de divers horizons nationaux essaient de dresser des cartes littéraires – pour des raisons différentes mais toujours au moyen d'une gamme de techniques restreinte[356].

Dans certains cas, des solutions plutôt ingénieuses[357] ont été proposées pour des problèmes particuliers, toutefois dans l'ensemble il n'y a toujours pas de système de cartographie convaincant en vue, bien qu'un nombre impressionnant de chercheurs se soient penchés sur des problèmes tout à fait comparables et continuent à le faire (voir point 5). En d'autres termes, une certaine stagnation a pu être observée en la matière. Tandis que le programme de recherche (l'horizon des questions liées à la géographie littéraire) est extrêmement riche, les moyens permettant de produire et de fournir des solutions adéquates pour la cartographie sont loin d'être suffisants. Ceci est dû au fait que – à de rares exceptions près – la majorité des critiques littéraires essayait et continue à essayer de dresser ces cartes par ses propres moyens et était donc tributaire de produits cartographiques classiques, statiques, imprimés.

Ce n'est que ces derniers temps qu'ont été découvertes les fabuleuses possibilités offertes par la cartographie animée, numérique et interactive avec base de données, dont par exemple les modèles de visualisation de l'incertitude (l'un des éléments-clés de la géographie littéraire est le fait que les lieux bien souvent ne peuvent pas être localisés de manière précise mais plutôt vague). Pour le critique littéraire désireux d'explorer de telles techniques, le concours d'experts en cartographie est indispensable.

En bref, pendant très longtemps il y avait plus d'idées sur la géographie littéraire que de

---

356 Pour un résumé historique, voir Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 65-121 et Jörg Döring, "Zur Geschichte der Literaturkarte (1907-2008)", in Jörg Döring et Tristan Thielmann (dir.), *Mediengeographie. Theorie-Analyse-Diskussion*, Bielefeld, transcript Verlag, 2009, pp. 247-290. Ces publications contiennent une sélection de cartes, mais l'histoire globale de cette approche en littérature reste encore à écrire.

solutions pour la cartographie. Mais la situation pourrait s'inverser tout d'un coup et la partie la plus faible, à savoir les solutions cartographiques, pourrait alors être la plus forte : si tel devait être le cas, les chercheurs en littérature devraient revisiter des questions clés de la géographie littéraire, telles que : quels sont les éléments de l'espace littéraire qui peuvent être cartographiés et quels sont ceux qui sont susceptibles de ne pas l'être (et devraient par conséquent être acceptés en tant que tels) ? Avons-nous besoin de différentes représentations cartographiques pour différentes époques ou genres, par exemple pour des textes de fiction réalistes et modernistes ou pour des textes narratifs et la poésie ? En clair, la théorie de la géographie littéraire doit être équilibrée et adaptée par rapport aux énormes moyens d'une cartographie avancée.

Cet article met en relief le champ de la « cartographie de la littérature », discute des raisons des difficultés rencontrées dans ce domaine et explique pourquoi l'on doit continuer à développer cette filière – encore marginale – des études littéraires tout en tenant compte du potentiel et des limites de ce champ. Bien qu'il semble offrir une approche essentiellement historique et théorique, la toile de fond des remarques suivantes est de nature purement pratique : la plupart des observations présentées ci-après ont été faites au cours du travail réalisé sur le prototype d'« un Atlas Littéraire de l'Europe » qui est actuellement en cours de développement auprès de l'Institut de Cartographie de l'ETH de Zurich dans le cadre d'une étroite collaboration entre des chercheurs en littérature et des cartographes[358]. L' « Atlas Littéraire de l'Europe » comporte de solutions cartographiques et pour des textes individuels et pour de grands groupes de textes (voir fig. 1 et 2).

---

357 Voir par exemple Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900*, Londres, Verso, 1998.

358 Le projet « Un Altlas Littéraire de l'Europe » (période du prototype : 2006-2009) est financé par la fondation GEBERT RÜF de Suisse. Il repose sur une coopération entre l'ETH de Zurich, Zurich (CH), l'université Georg August de Goettingen (D) et l'université Charles de Prague (CZ). Pour toute information, consultez le site : www.atlas-of-literature.eu. Pour une description détaillée des concepts de la cartographie et des illustrations, voir : Barbara Piatti, Anne-Kathrin Reuschel, Hans Rudolf Bär, Lorenz Hurni, « Die Geographie der Fiktion – Das Projekt ‚Ein literarischer Atlas Europas' », in *Kartographische Nachrichten*, n° 6, 2008, pp. 287-294 ; Barbara Piatti, Anne-Kathrin Reuschel, Hans Rudolf Bär, William Cartwright, Lorenz Hurni, « Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction », in William Cartwright et al. (dir.), *Cartography and Art* (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Heidelberg, Springer, 2009, pp. 177-192.

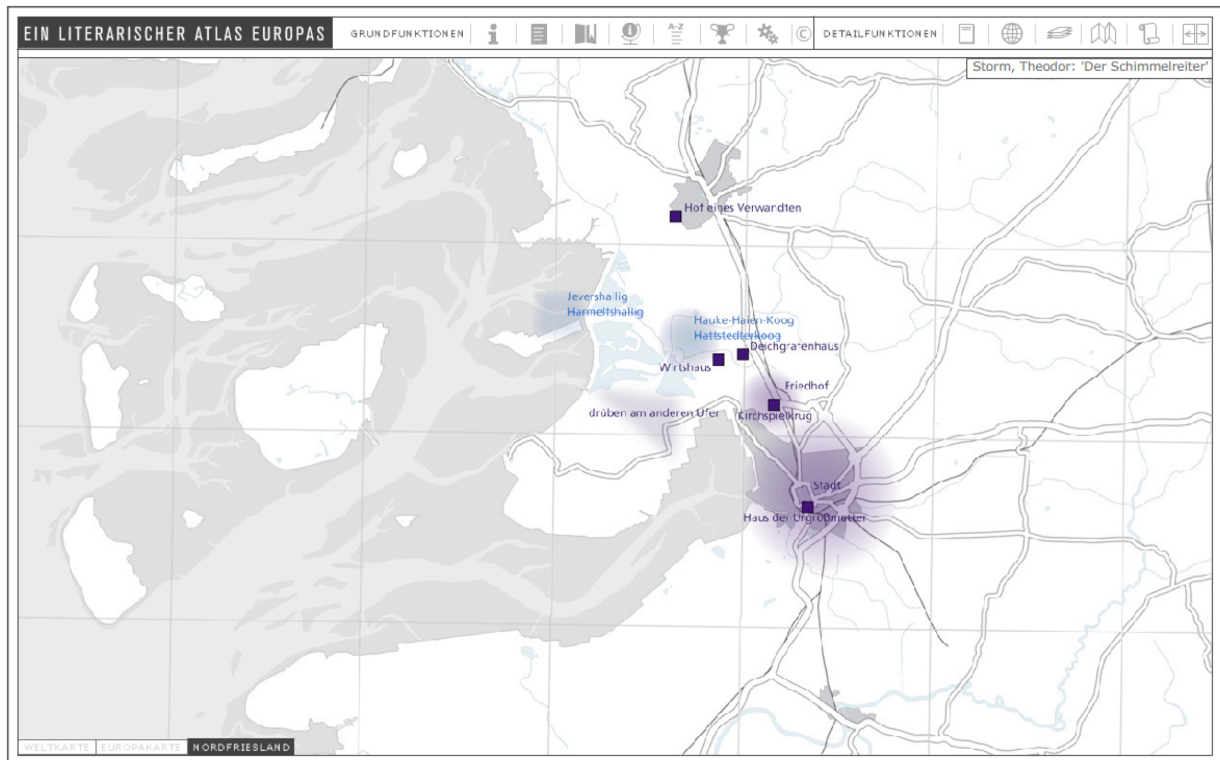


Fig. 1 : « Un Atlas Littéraire de l'Europe » : Carte relative à un seul texte (capture d'écran)

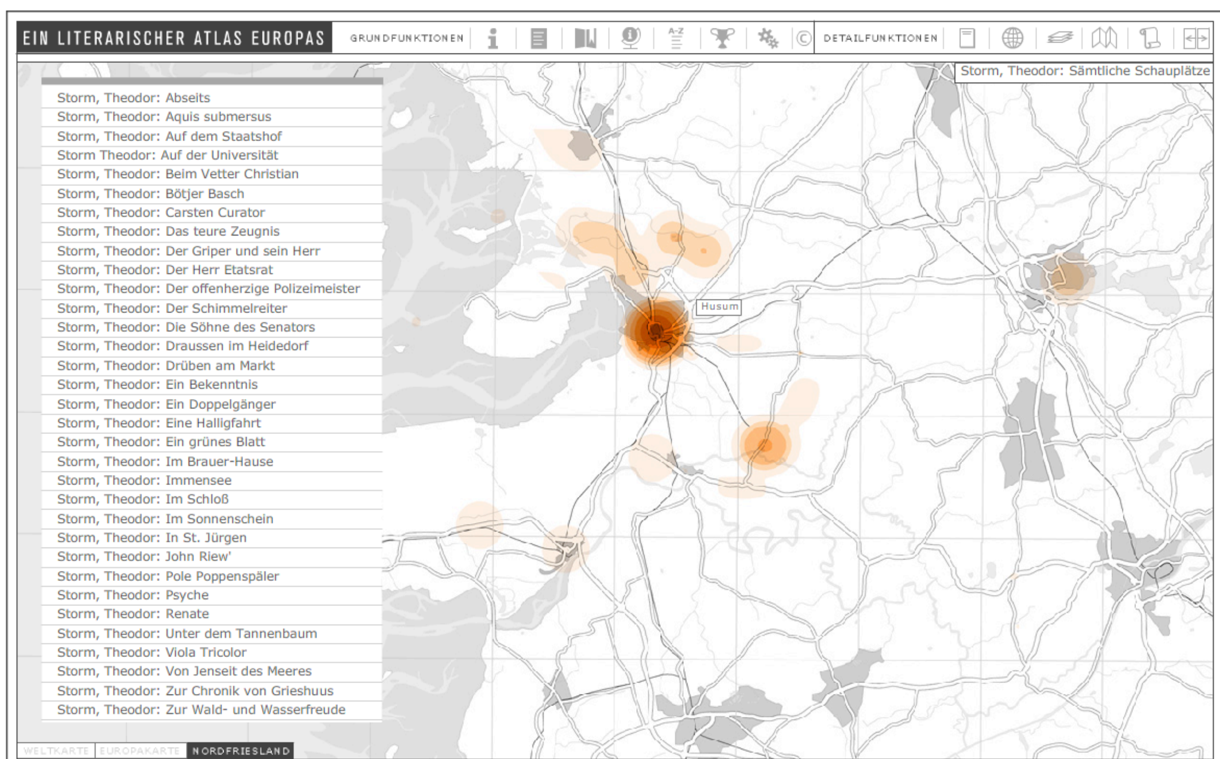


Fig. 2 : « Un Atlas Littéraire de l'Europe » : Visualisation des statistiques (capture d'écran)

Géographie littéraire et cartographie littéraire

Tout d'abord, il convient de donner quelques explications sur la distinction à établir entre les termes « géographie littéraire » et « cartographie littéraire ». La *géographie littéraire* est un vaste « domaine fuyant »[359] qui manque de contours précis. Bien qu'il relève d'une longue tradition, il est seulement sur le point de s'établir dans le discours scientifique. Ceci est particulièrement évident quand on recherche une introduction ou un manuel sur ce champ hétérogène : une publication en fournissant un aperçu cohérent n'existe toujours pas contrairement aux autres grands domaines des études littéraires, tels que l'intertextualité, le structuralisme, la rhétorique, etc. Au cours des années 1990 se dessinent deux développements cruciaux pour la mise en place de ce domaine : premièrement, après avoir pendant des décennies attaché la plus haute importance aux concepts de temporalité dans le domaine des lettres, c'est depuis un certain temps l'espace qui prédomine. Dès l'année 1990, Erika Fischer-Lichte parle d'un « changement de paradigme, passant du temps à l'espace »[360]. Cette observation est affinée par Sigrid Weigel (2002) sous l'appellation de « tournant topographique »[361]. On assiste alors à une augmentation considérable du nombre d'articles, de conférences et de projets qui sont présentés ou reçus comme faisant partie d'une géographie littéraire émergente. Topographie et géographie sont donc en train de s'établir en tant que nouveaux paradigmes des études littéraires, bien que les efforts déployés à cet effet ne soient toujours pas vraiment systématiques. Néanmoins, il existe des signes certains d'une institutionnalisation progressive de ce domaine puisque, malgré leurs nombreuses différences, une multitude d'études peut être subsumée sous la rubrique de la « géographie littéraire ». Celle-ci comprennent des études telles que celles de Detering sur le Schleswig-Holstein (2001), de Ungern-Sternberg (2003) sur la mer Baltique ou de Lamping (2001) sur la thématique des frontières, ainsi que les collections d'essais (Frick 2002) ou de travaux théoriques de base dans l'important ouvrage collectif *Topographien der Literatur (*Böhme 2005), chez Bulson (2007), Stockhammer (2005, 2007), Weber (2007) et Westphal (2007)[362].

---

359 Brian Stableford, "Introduction", in Kent R. Rasmussen et al. (dir.), *Cyclopedia of Literary Places*, vol. 1, Pasadena (CA), Salem Press, 2003, p. 35.

360 Erika Fischer-Lichte, « The shift of a Paradigm: From time to space? Introduction », in Roger Bauer et al. (dir.), *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association, (Space and Boundaries)*, Munich, 1988, vol. 5, München, iudicium, 1990, pp. 15-18.

361 Sigrid Weigel, « Zum "topographical turn ». Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften", in *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*, 2/2, 2002, pp. 151-165.

362 Heinrich Detering, *Herkunftsorte. Literarische Verwandlungen im Werk von Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Klaus Groth, Thomas und Heinrich Mann*, Heide, Boyens, 2001; Armin von Ungern-Sternberg,

Tous ces articles abordent divers aspects de la géographie littéraire, mais il manque toujours une systématique globale.

Deuxièmement, quelques études plus anciennes sur l'espace en littérature ont été rétrospectivement qualifiées de pionnières ou de fondatrices d'une géographie littéraire émergente, comme la théorie de Mikail Baktine sur les chronotopes (Baktine 1981, mais rédigée aux alentours de 1930) ou bien les concepts d'hétérotopie de Michel Foucault (Foucault 1984, mais présentés en 1967 pour la première fois)[363].

L'on peut ainsi s'imaginer que ce domaine, devenu très vaste, fut pratiquement ingérable. Toutefois, ces études ont pour le moins un aspect en commun : d'une manière ou d'une autre, elles traitent toutes des éléments spatiaux de la littérature. Les sujets populaires sont, par exemple, la ville dans la littérature, les interactions et tensions entre centre et périphérie, les voyages, le franchissement des frontières, les lieux de l'imaginaire, le tourisme littéraire, etc.

Dans ce contexte, la *cartographie littéraire* peut être considérée comme une « sous-discipline » ou une science auxiliaire. Apparemment, les deux termes sont liés de manière logique et hiérarchique : tandis que la géographie littéraire est le *sujet* générique, la cartographie littéraire propose une *méthode* et plus précisément des *outils* pour pouvoir explorer et analyser la géographie particulière de la littérature (précisons que ceci est loin d'être la seule méthode prometteuse pour traiter des sujets de l'espace en littérature et en géographie littéraire, étant donné que Moretti souligne, et à juste titre, que parmi les plus grandes études jamais écrites sur l'espace et la narration, certaines ne comprennent pas une seule carte)[364].

"*Erzählregionen*". *Überlegungen zu literarischen Räumen mit Blick auf die deutsche Literatur des Baltikums, das Baltikum und die deutsche Literatur*. Bielefeld, Aisthesis, 2003 ; Dieter Lamping, *Über Grenzen – Eine literarische Topographie*, Göttingen, Wallstein, 2001; Werner Frick (dir.), *Orte der Literatur*, Göttingen, Wallstein, 2002 ; Hartmut Böhme (dir.), *Topographien der Literatur: Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart, J. B. Metzler, 2005; Eric Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge, 2007 ; Robert Stockhammer, « Einleitung », in Robert Stockhammer (dir.), *TopoGraphien der Moderne: Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, Paderborn, 2005, pp. 7-24 ; Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München, Wilhelm Fink, 2007 ; Niels Werber, *Die Geopolitik der Literatur. Eine Vermessung der medialen Weltraumordnung*, München, Hanser, 2007; Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, Fiction, Espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007.

363 Mikail Bakhtin, *The Dialogic Imagination : Four Essays*, traduit par C. Emerson et Michael Holquist, Austin et Londres, University of Texas Press, 1981 ; Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984, pp. 46-49.

364 Voir Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary Theory*, London, Verso, 2005, p. 35.

La cartographie littéraire telle qu'elle sert actuellement à cartographier la littérature est une méthode contestée et confrontée à un certain nombre de remarques critiques[365]. Deux citations d'écrivains modernistes célèbres font apparaître d'emblée le champ de tension dans lequel se trouve la cartographie littéraire. Dans son essai de 1905 intitulé *Géographie littéraire,* Virginia Woolf dit : « Le pays d'un écrivain est un territoire se situant à l'intérieur de son propre cerveau et nous risquons d'être déçus si nous essayons de transformer des villes imaginaires en briques et mortier tangibles… et insister sur le fait que [la ville d'un écrivain] a son pendant dans d'autres villes de la terre, c'est lui faire perdre la moitié de son charme […]. »[366] Par contre, James Joyce répond à cette déclaration de Virginia Woolf de la manière suivante lors d'une conversation avec Frank Budgen : « Je désire faire un tableau de Dublin si complet que, si la ville devait soudainement disparaître, il soit possible de la reconstruire à partir de mon livre. »[367]

Il va sans dire que la cartographie littéraire suit la « ligne de Joyce ». L'un de ses points de départ est précisément l'hypothèse selon laquelle une grande partie des œuvres de fiction se réfère en fait au monde physique/réel, appelé par la suite « géoespace », en utilisant une variété d'options quasi infinie. Parmi celles-ci, il y a par exemple, le recours aux toponymes identifiables ou une dense description de lieux et d'espaces existants. Comme le fait remarquer Malcolm Bradbury, dans son *Atlas de la littérature*, « la majeure partie de nos écrits représente une histoire de leurs racines dans un lieu : un paysage, une région, un village, une ville, une nation ou un continent ».[368] Cela dit, la littérature est également capable de créer tout autre espace, sans aucune limite – des royaumes imaginaires, des villes, des pays, des continents, des systèmes stellaires inventés de toutes pièces… Ce sont là les chapitres de la littérature qui ne mentionnent aucune référence au géoespace. Entre les deux, on peut trouver une variété d'environnements, d'espaces et de lieux transformés par la fiction qui sont encore liés à un secteur géospatial existant mais ont été aliénés par le recours à des moyens littéraires consistant à rebaptiser ou remodeler la réalité. Un exemple : dans le roman *Fatherland (Patrie)* de Robert Harris, l'intrigue commence en 1964 et le lecteur est tout de suite confronté à un espace familier qui a été transformé : Berlin en tant que « capitale du

---

365 Pour une discussion de certaines critiques, voir Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 23-32.

366 Virginia Woolf, « Literary Geography », in A. McNeillie (dir.), *The Essays of Virginia Woolf*, 4 volumes, vol. I, London, Hogarth Press, 1986, p. 35.

367 Cité dans Frank Budgen, *James Joyce and the Making of 'Ulysses'*, Bloomington, Indiana University Press, 1934, réédition en 1960, pp. 67-68.

Reich » sous Hitler avec ses bâtisses gigantesques et ses allées de la « Victoire » est devenue réalité vu qu'un monde fictif est dépeint, celui dans lequel Hitler a gagné la seconde guerre mondiale.[369]

Tandis que certaines approches considèrent naturel le lien fragile existant entre géoespace et espace fictif et offrent une fidèle transposition de lieux fictifs sur les points d'une carte, d'autres essaient d'établir une relation plus subtile (par exemple, l'« Atlas littéraire de l'Europe » tient compte de plusieurs modèles de référence au géoespace, voir point 4).

En dépit de l'énorme variété de modes de construction de lieux, l'on peut repérer un certain nombre de modèles spatiaux fréquemment utilisés et ceci est la clé permettant de former une cartographie littéraire conçue comme système global (tant en théorie qu'en pratique).

Les questions principales qui se posent dans le domaine de la cartographie littéraire peuvent être aisément identifiées : comment cartographier la littérature et dans quel but ? Afin de trouver quelques réponses provisoires, les paragraphes suivants sont explicitement consacrés à la cartographie de la littérature à des fins scientifiques. Le présent article exclue toute publication et projet traitant de cartes comme paratextes ou descriptions *en* littérature comme la fameuse carte de *Treasure Island (L'Île au trésor)*[370] de Robert Louis Stevenson. Il ignore également les approches cartographiques de lieux entièrement imaginaires[371]. Ces deux cas de figure font aussi partie de la géographie littéraire/cartographie littéraire mais ils nécessiteraient des investigations séparées.

---

368 Malcolm Bradbury (dir.), *The Atlas of Literature*, London, De Agostini Editions, 1996, introduction (non paginée).

369 Robert Harris, *Fatherland*, London, Hutchinson, 1992.

370 Voir par exemple Christina Ljungberg, « Constructing New 'Realities' : The Performative Function of Maps in Contemporary Fiction », in Beverly Maeder (dir.), *Representing Realities: Essays on American Literature, Art and Culture*, Gunter Narr, Series SPELL, 16, 2003, pp. 159-176 ; Christina Ljungberg, « Das Kartieren von neuem Raum: Die Beziehung zwischen Karte und Text in Daniel Defoes Robinson Crusoe », in Jürg Glauser et Christian Kiening (dir.), *Text-Bild-Karte: Kartographien der Vormoderne*, Freiburg, Rombach, 2007, pp. 477-499.

371 Voir Alberto Manguel, Gianni Guadalupi, *The Dictionary of Imaginary Places*, illustré par Graham Greenfield, cartes et tableaux par James Cook, Londres, Granada, 1980 ; Jan Mokre, « Kartographie des Imaginären. Von Ländern, die es nie gab », in Hans Petschar (dir.), *Alpha & Omega. Geschichten vom Ende und Anfang der Welt*, Wien, Springer, 2000, pp. 21-42.

Vers une cartographie littéraire s'appuyant sur une base de données

Dès le début[372], la cartographie littéraire a été divisée en deux branches principales, étroitement liées, à savoir d'une part, la cartographie d'un texte individuel et de ses éléments spatiaux et d'autre part la cartographie de groupes de textes ou d'aspects liés à ces textes, ce qui en fin de compte conduit à des approches statistiques et quantitatives : où et quand émergent quels paysages et villes, par exemple sur la carte littéraire de l'Europe, et quand sont-ils de nouveau immergés dans l'insignifiance ou bien quand ont-ils épuisé leur potentiel littéraire ? existe-t-il des aires géographiques qui n'ont pas du tout été documentées en littérature ? quelle est la densité en œuvres de fiction d'un espace particulier ? quelle est l'internationalité d'un espace ou bien celui-ci a-t-il été seulement décrit par les auteurs du pays ? dans quelles conditions politico-historiques, ou autres conditions, l'espace (imaginaire) de la littérature se contracte-t-il et, au contraire, se dilate-t-il ?

Ce n'est pas par hasard que, depuis bientôt deux décennies, les chercheurs en littérature ont, pour les deux derniers sujets (approches quantitatives), découvert les avantages des bases de données liées aux systèmes de cartographie. A l'heure actuelle, d'innombrables données et phénomènes sont géoréférencés et de plus en plus fréquemment représentés sur des cartes interactives. Plusieurs projets de géographie littéraire dans des régions germanophones utilisent le traitement de données dont les possibilités croissent de manière exponentielle. Il y a eu en l'occurrence deux grands projets pilotes, le *Projet de Roman Historique* (avec 6 700 romans historiques de langue allemande entre 1780 et 1945)[373] et *l'Atlas Numérique de la Littérature Régionale du Brésil (*avec 550 titres allant du milieu du XIXᵉ siècle jusqu'à nos jours)[374]. Aucun de ces projets n'a été poursuivi ; la valeur apportée par les cartes générées est toujours relativement basse et les possibilités d'interrogation sont limitées.

Il existe aussi une nette tendance à populariser les concepts de la géographie littéraire dans les divers services Internet récemment développés qui relient le contenu des livres à des

---

372 Voir par exemple William Sharp, *Literary Geography*, London, Pall Mall, 1904 ; Siegfried Robert Nagel, *Deutscher Literaturatlas. Die geographische und politische Verteilung der deutschen Dichtung in ihrer Entwicklung nebst einem Anhang von Lebenskarten der bedeutendsten Dichter*, Wien, 1907.

373 Kurt Habitzel et al., « Habsburgische Landschaften im historischen Roman vor 1850", in S.H. Kaszinski et al. (dir.), *Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur. Beiträge des 11. Polnisch-Österreichischen Germanistentreffens Warschau 1994*, Poznan, Univwersytet im. Adama Mickiewicza W Poznaniu 1995, pp. 23-56 [quoted according to: http://histrom.literature.at/docs/habsburg.html (accessed 8 November 2009)].

374 Voir Wolf Lustig, *Digitaler Atlas der Regionalen Literaturen Brasiliens Diachronische Literaturgeographie und Geoinformatik*, 2002 [cite dans : http:// www.romanistik.uni-mainz.de/arlb/Projekt.html (site consulté le 8 novembre 2009)].

lieux et régions géographiques, par exemple dans l'atlas des romans de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* ou la base de données publique www.handlungsreisen.de et www.gutenkarte.org, un navigateur de texte géographique.[375] Ces trois projets sont liés aux cartes de Google Earth. Tous les trois sont similaires en ce sens qu'ils placent la littérature et l'espace réel dans une simple, voire trop simple relation et que les fondements théoriques manquent tout simplement. À y regarder de plus près, il apparaît clairement que ces ressources comprennent tout simplement des listes de textes et de sujets qui ont été organisées en fonction de critères géographiques.

Outre l'évidence de l'avantage de manipuler et de traiter d'énormes ensembles de données, l'utilisation d'une base de données garantit – au moins dans une certaine mesure – la comparabilité des cartes.

Si nous recherchons une cartographie littéraire comparative, alors « il nous faudrait convenir de critères, échelles et méthodes permettant de transformer la rhétorique littéraire de l'espace en système pictural »[376].

Toutefois, ceci est plus facile à dire qu'à faire et conduit non seulement à de nouvelles options fascinantes mais aussi à un grand nombre de problèmes majeurs qui seront discutés par le biais de l'exemple du projet mentionné ci-dessus – « Un Atlas Littéraire de l'Europe » – afin de donner une impression de la complexité de la tâche à accomplir.

« Un Atlas Littéraire de l'Europe » : acquisition des données pour le prototype

Le projet porte sur trois études de cas, extraordinairement riches mais concernant des régions littéraires très différentes qui sont devenues le cadre de centaines d'œuvres de fiction à travers les siècles : un paysage alpin (le lac des Quatre-Cantons en Suisse), une zone côtière (nord de la Frise en Allemagne) et un espace urbain (Prague, en République tchèque).

Les textes qui d'une manière ou d'une autre sont liés à ces régions sont la matière de base à analyser. Le cœur du projet est constitué d'une base de données qui pour chaque œuvre littéraire comporte environ 50 attributs/critères pour l'analyse du cadre (dont le degré de cartographicité, la possibilité de localisation, le nom du lieu, fonction et acceptions et

375 Romanatlas – Feuilleton – FAZ.NET, voir : http://www.faz.net/romanatlas ; Handlungsreisen.de – Atlas, voir : http://www.handlungsreisen.de ; Gutenkarte > Book Catalog, voir : http://www.gutenkarte.org [tous les sites ont été consultés le 8 novembre 2009].

376 Armin von Ungern-Sternberg, « Dots, Lines, Areas and Words: Mapping Literature and Narration (With some Remarks on Kate Chopin's "The Awakening") », in W. Cartwright et al. (dir.), *Cartography and Art* (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Heidelberg, Springer, 2009, p. 248.

connotations supplémentaires). A l'heure actuelle, les chercheurs en littérature lisent des textes, les interprètent et entrent leurs données dans un modèle en ligne intuitif qui les guide à travers tout le processus de travail (y compris des dessins directs de cadres reportés sur une carte de base au moyen d'instruments de dessin numériques). Une fois que les données ont été introduites dans la base de données, elles peuvent être assorties de symboles et affichées sur des cartes de base spécialement conçues à cet effet. Le résultat en est un Système de Géoinformation (GIS) pour la littérature qui permet une analyse spatiale et thématique des données puisqu'une interface peut être consultée sur un ou des attributs multiples combinés. Le résultat de ces interrogations est affiché sous forme de cartes générées de manière automatique, conçues pour des textes individuels mais aussi pour de grands groupes de textes en vue des questions statistiques mentionnées ci-dessus. Toutefois, ces cartes ne représentent aucunement des résultats finals mais à nouveau des points de départ pour d'autres commentaires et interprétations fournis par le chercheur en littérature.

S'agissant de la cartographie littéraire, la manière de collecter ces données joue un rôle clé. Une cartographie littéraire avancée exige une lecture attentive et une bonne préparation des textes à cartographier. Ceci est particulièrement évident quand on regarde un projet plus simplifié comme « Gutenkarte » qui est directement relié à la base de données « Projekt Gutenberg » laquelle offre une vaste gamme de textes littéraires numérisés, classiques pour la plupart (en raison de restrictions dues aux droits d'auteur). « Gutenkarte télécharge les textes du domaine public à partir de la base de données "Projekt Gutenberg" et les entre ensuite dans MetaCarta's GeoParser API qui extrait tous les lieux géographiques qu'il peut trouver. »[377] Les résultats sont alors affichés sur une carte interactive.

Bien évidemment, la complexité de la dimension spatiale en fiction ne peut jamais être rendue par un tel moteur de recherche. Au contraire, il appartient au lecteur professionnel cultivé d'analyser le texte et d'accepter – parmi d'autres restrictions – que certains aspects de la littérature s'avèrent inaptes à la cartographie. Robert Stockhammer établit un distinguo convaincant entre les œuvres qui sont cartographiables et celles qui ne le sont pas[378]. Mais même avec les œuvres cartographiables, toute une série de problèmes se pose. Nous présentons ci-après deux exemples illustrant la complexité de l'acquisition des données.

Capacité de localisation : certaines informations géographiques et topographiques peuvent être extraites directement du texte (en général des toponymes qui ne posent aucun

---

377 Voir Gutenkarte > Book Catalog : http://www.gutenkarte.org [site consulté le 8 novembre 2009].

problème), mais dans nombre de cas il y a matière à interpréter plus avant. Tandis que certaines intrigues de fiction sont ancrées dans des régions, des villages et des villes existants, d'autres sont difficiles, voire impossibles à localiser, le cadre étant situé « quelque part » sans correspondance précise avec un « pendant du monde réel ». Si l'histoire se déroule explicitement dans un endroit précis, seule l'expérience de la lecture assortie de connaissances détaillées sur un éventuel « pendant du monde réel » permettra au chercheur de repérer une *position* ou une *zone* vraisemblable sur une carte. Voici un exemple : comment situer un village se trouvant à « deux heures de voiture de Prague » comme dans la nouvelle de Milan Kundera *Risibles Amours* (1969) (mais au moins on y indique un centre et un rayon) ?[379]

Changement de géoespace : les lieux qui ont disparu du géoespace représentent une autre catégorie nécessitant des connaissances précises, notamment quand il s'agit d'espaces urbains presque entièrement reconfigurés : « Dickens, comme on pouvait s'y attendre, pose un défi unique aux cartographes littéraires […] : le Londres dont il parlait avait presque disparu ».[380] Conformément à la théorie selon laquelle la géographie littéraire traite de la référentialité entre géoespace et espace fictif (voir point 2), les experts en matière de textes doivent décider si un bâtiment officiel, une rue ou un quartier de ville a disparu du géoespace ou bien s'il n'y a jamais été, auquel cas ceux-ci doivent être considérés comme une invention de l'auteur.

Remarquons que de tels problèmes existent déjà à un niveau théorique/conceptuel. Différents obstacles doivent être surmontés quand il s'agit de tracer une carte ou de la mettre en œuvre.[381] En outre, travailler avec une base de données comme celle qui est mentionnée ci-dessus revient à formaliser des interprétations individuelles – en cochant des cases à choix unique ou multiple ou en tapant l'information demandée dans des cases (voir fig.1).

---

378 Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München, Wilhelm Fink 2007, pp. 67-88.

379 Milan Kundera, *Laughables Loves*, Londres, Faber and Faber, 1991 (première publication en 1969).

380 Eric Bulson, *Novels, Maps, Modernity. The Spatial Imagination, 1850-2000*, New York, Routledge, 2007, p. 32.

381 Voir Anne-Kathrin Reuschel, « Mapping Literature. The Prototype of "A Literary Atlas of Europe" », in *Proceedings of the 24th International Cartographic Conference*, Santiago de Chile, 2009.

Fig. 3 : « Un atlas littéraire de l'Europe » : extrait d'un modèle en ligne (capture d'écran)

Ce n'est *pas* ce que les critiques font habituellement. A la place, ils produisent ce que l'on appelle de la littérature secondaire, des interprétations et des commentaires couvrant divers aspects des œuvres de fiction, tels que la symbolique des objets, la psychologie des personnages, le contexte historique d'une intrigue et ainsi de suite, et en général en veillant à un équilibre entre plusieurs niveaux d'interprétation possibles. Avec eux l'*ambiguïté* est un signe de qualité, ici elle devient un problème quand on développe une cartographie littéraire s'appuyant sur une base de données.

Il convient de problématiser le fait que la cartographie littéraire repose sur des lectures individuelles : l'on réalise en effet que la cartographie littéraire – déjà dans sa phase préparatoire – doit faire face à un double facteur d'incertitude qui doit être exprimé tant dans la matière de base que dans la méthodologie. Tout d'abord, les textes eux-mêmes ne fournissent pas toujours des informations claires et distinctes (voir ci-dessus) ; deuxièmement, différents intervenants peuvent adopter différents points de vue : « […] l'analyse de la littérature est traditionnellement considérée comme une procédure subjective. L'objectivité reposant sur des preuves empiriques ne semble pas avoir une place importante dans les études qui élucident le sens des textes littéraires. »[382]

382 Thomas Rommel, « Literary Studies », in Susan Schreibman et al., *A Companion to Digital Humanities*. Oxford, Blackwell Publishing, 2004, pp. 88-96.

Dans une certaine mesure (ce qui de nouveau peut être partiellement contrôlé) chaque chercheur peut parvenir à des conclusions différentes conduisant par conséquent à des cartes différentes. À l'heure actuelle, la seule solution en la matière consiste à marquer clairement quelles données ont été extraites directement du texte et quelles données font déjà partie d'une interprétation (par exemple, données référencées directement par opposition aux données référencées indirectement).

Limites communes, problèmes en commun et futurs défis de la cartographie littéraire

Chose intéressante (mais pas surprenante), les équipes des projets « Un atlas littéraire de l'Europe » et « Cartographie des lacs » (université de Lancaster, RU) rencontrent un certain nombre d'obstacles identiques dont deux d'entre sont illustrés par les exemples suivants : Comment cartographier les chemins et itinéraires de personnages fictifs à travers un espace fictif ? La difficulté du problème peut être résumée de la manière suivante : quel que soit ce qui est représenté sur la carte, ce n'est *jamais* ce que nous dit le texte / ce que l'on peut lire dans le texte. La littérature regorge de voyages et déplacements à travers l'espace. Mais dans nombre de cas, le voyage lui-même ne fait pas partie de la narration et est laissé en blanc (l'on ne décrit pas la manière dont un personnage quitte un point A pour arriver à un point B). Une liaison matérialisée par une ligne droite (comme dans les magazines d'avions) entre deux points donne une fausse impression. « L'utilisation de lignes droites pour relier deux points sur une carte conduit à une visualisation trompeuse de la représentation textuelle de l'expérience spatiale. Cela veut dire que la méthode de la ligne droite ne permet pas de représenter la spécificité de mouvements particuliers dans l'espace tels que décrits par les écrivains dans leurs textes sur un lieu donné. Comment un GIS littéraire pourrait-il représenter la manière dont un écrivain articule ses mouvements à travers une topographie particulière ? Comment la technologie du GIS peut-elle tracer des routes spécifiques, non linéaires à travers l'espace ? »[383] Une interprétation plus plausible (suggérée par un chercheur familiarisé avec le texte) lit davantage entre les lignes. Une solution proposée par l'« Atlas littéraire de l'Europe » consiste à afficher les différents modes (schématique versus interprétatif) de tels mouvements dans un espace fictif avec la possibilité de passer de l'un à l'autre.

Un autre problème réside dans l'« effet zoom» qui est constant en littérature : la

---

383 Mapping the Lakes – A Literary GIS, voir :_http://www.lancs.ac.uk/mappingthelakes [site consulté le 8 novembre 2009].

perspective de la narration peut changer rapidement, passant d'une vue presque microscopique à un niveau international : « Comment peut-on utiliser des cartes numériques pour illustrer, par exemple, la manière dont un écrivain peut évoluer entre les idées et images du local, régional, national et même international ? »[384] De nouveau, l'« Atlas Littéraire de l'Europe » expérimente actuellement différentes échelles de cartes de base, liées entre elles : cartes pour les régions, pour l'Europe, pour le Monde.

En outre, qu'allons-nous faire avec les sauts dans le temps (temps de la narration) : il y a des textes qui commencent à un moment donné dans le temps et ensuite remonte dans le temps (par exemple, par le biais d'une histoire intercalée). Ou bien que sommes-nous censés faire lorsque soudainement des personnages se meuvent en dessous de la surface dans des espaces labyrinthiques sous terre comme dans le célèbre roman de Gustav Meyrink *Le Golem* (1915) se déroulant à Prague dans les années 1900 ? Les défis posés à la cartographie littéraire sont presque illimités.

L'« Atlas littéraire de l'Europe » est un point de départ, fournissant des cartes assorties d'informations sur l'emplacement des lieux, leur fonction respective, leur nom et enfin leur degré de référentialité entre géoespace et espace fictif. En partant de cette base solide, l'on peut envisager d'autres visualisations – faites sur mesure pour des espaces fictifs. « De même, les cartes littéraires devraient se concentrer sur les relations et vecteurs intrinsèques plutôt que sur des positions "réelles". […] je leur demanderais de montrer comment la littérature crée et organise l'"espace". »[385]

Parmi les futurs défis pour la cartographie littéraire, la visualisation de problèmes suivants peut entrer en ligne de compte : comment un espace fictif *évolue-t-il graduellement*, peu à peu en fonction du fil de l'intrigue, en construisant lentement un réseau de cadres différents (ceci présupposerait un lien entre le temps narratif/narré et la dimension spatiale d'un texte, ce qui constitue un problème extrêmement complexe) ? Quels cadres ont plus d'importance pour l'intrigue (peut-être pourrait-on penser à des cartes transformées ou déformés où, dans un espace fictif, Paris en tant que lieu majeur enflerait à la manière d'un ballon et Londres en tant que lieu mineur serait réduit à un point) ? Les *clics* sur un lieu – le nombre de fois que les personnages (et lesquels ?) « touchent » ou visitent un cadre donné (des clics fréquents ne signifiant pas nécessairement qu'un cadre particulier soit de haute

384 *Ibid.*
385 Armin von Ungern-Sternberg, « Dots, Lines, Areas and Words: Mapping Literature and Narration (With some Remarks on Kate Chopin's "The Awakening") », in W. Cartwright et al. (dir.), *Cartography and Art* (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Heidelberg, Springer, 2009, pp. 244, 248.

importance).

Conclusions

La cartographie littéraire est à l'aube d'une nouvelle ère. Le très grand nombre d'études spatiales décrites ci-dessus est particulièrement révélateur de l'actuelle et future prospérité de ce domaine. L'on constate clairement que de nombreux chercheurs se penchent à l'heure actuelle sur des sujets similaires concernant la géographie littéraire et la cartographie littéraire – mais le dialogue, l'échange de vues, la nécessaire culture de la critique ne sont pas du tout facilités. A cet égard, un système de prototypes comme celui qui a été développé pour « Un Atlas Littéraire de l'Europe » pourrait être particulièrement précieux – au sens d'une plateforme et d'un terrain expérimental pour les futurs développements de ce domaine.

Après avoir étudié non seulement divers stades antérieurs et exemples de géographie littéraire mais aussi expérimenté un prototype de « Un Atlas Littéraire de l'Europe », les auteurs sont parvenus à la conclusion que seules les technologies GIS, la cartographie numérique, interactive et animée sont en mesure de faire face à la complexité de l'espace littéraire et pourraient par conséquent faire avancer la cartographie littéraire. Les technologies GIS offrent des options telles que la « stratification cartographique » et la comparaison des cartes placées côte à côte, la permutation entre microcartographies et macrocartographies, la consultation d'autres informations, textes, listes de textes, diagrammes, graphiques d'information, etc. D'un autre côté, surtout les chercheurs en littérature doivent agir avec prudence lorsqu'ils se trouvent face aux possibilités apparemment illimitées et tentantes de la cartographie d'aujourd'hui : l'on ne *doit* pas faire tout ce qui *pourrait* être fait au moyen de la cartographie, ce qui tombe sous le sens en matière d'études littéraires. Il s'agit donc de trouver un juste milieu.

Si les deux disciplines – études littéraires et cartographie – allient leurs forces, alors un nouvel et brillant horizon s'ouvre à nous : la cartographie littéraire pourraient nous apporter de nouvelles possibilités en matière d'écriture, explication et enseignement de l'histoire de la littérature. Dès lors que les méthodes sont censées être transférables, tout paysage ou toute ville en rapport avec la littérature pourrait être étudiée. D'une part, l'on pourrait mettre en exergue la richesse littéraire de certaines régions, d'autre part les villes et paysages fictifs pourraient faire l'objet d'études comparatives dans le cadre d'un système géographico-littéraire. Une telle histoire de la littérature organisée dans l'espace ne s'arrête pas aux

frontières nationales ou linguistiques puisqu'elle suit une approche véritablement comparative. Ce qui se dessine progressivement, c'est un espace (imaginaire) de la littérature qui a ses propres dimensions, qui fonctionne selon ses propres règles mais qui est toutefois ancré dans la « réalité » des espaces et lieux existants.

Enfin, l'expérience de la recherche pratiquée dans le cadre du projet « Un Atlas Littéraire de l'Europe » a finalement fait comprendre que beaucoup de choses ont été écrites sur les outils, le potentiel et les limites des solutions cartographiques des espaces littéraires, que beaucoup de demandes et remarques critiques ont été émises, mais qu'en fin de compte, seule une combinaison des expériences théoriques et pratiques (faites par tâtonnements) peut amener à faire évoluer l'ensemble de ce domaine. Il n'y a pas l'ombre d'un doute qu'une « nouvelle » cartographie littéraire s'impose et nécessite pour cela un effort collectif et interdisciplinaire : en un mot, les experts des deux disciplines ont donc encore beaucoup à faire !

Barbara PIATTI
Institut de cartographie et géoinformation, ETH, Zürich
Traduction : Syrielle Knebusch-Cron.

Légendes des illustrations

Fig. 1 : La carte visualise le rayon d'action dans le roman de Theodor Storm *L'Homme au Cheval Blanc* (*Der Schimmelreiter*), 1888.

Fig. 2 : Une surface statistique : sont cartographiés quelques lieux apparaissant dans les récits se déroulant dans cette région (33 textes sont analysés). Il apparaît rapidement que Husum dans le nord de la Frise est le centre de gravité du monde fictif narré et édifié par Theodor Storm. © Institute of Cartography and Geoinformation, ETH Zurich

Fig. 3 : Modèle en ligne conçu et développé pour le prototype d'« Un Atlas Littéraire de l'Europe ». Les experts entrent environ 50 attributs/critères pour chaque texte littéraire et dessinent les lieux directement sur les cartes de base. © Institute of Cartography and

Geoinformation, ETH Zurich.

Le paysage européen construit ou déconstruit par la traduction littéraire et la mondialistion

« Traduction et construction de l'Europe », « traduction et mondialisation », « la traduction comme atout pour l'avenir » : toutes ces expressions font traditionnellement partie du discours politique et culturel sur la construction de l'espace européen des cultures, des identités et des langues et les voies possibles de l'unité. Or, si dans son acception extensive, la traduction assure en effet *la communication* dans un milieu multilingue, dans son acception restreinte, la traduction littéraire, quant à elle, opère avec d*eux notions essentielles,* la connaissance et la compréhension d'autrui considérées comme condition sine qua non de l'entente et du bon fonctionnement de l'espace européen multiculturel. La littérature, sa traduction, et bien évidemment sa lecture y jouent un rôle très important, en ce qu'elles proposent chacune à leur façon leur « paysage ».

Connaître et comprendre sont en effet deux processus cognitifs, façonnés par la lecture d'une œuvre littéraire, qui permettent à l'individu de maîtriser son horizon mental et spirituel, de le faire bouger et, suivant ce qui est visible et invisible, connu et inconnu, d'augmenter son désir de franchir et de modifier le paysage de son œil intérieur, et de s'ouvrir à l'Autre. Connaître et comprendre supposent de faire un effort pour entrer en contact, aller à la rencontre des connaissances et favoriser le dialogue mené avec des partenaires tacites en lisant directement dans le texte, ou bien en traduction. Dans le cas d'un texte traduit, le paysage de la lecture est créé par la coexistence, la juxtaposition et la superposition de deux grands territoires littéraires : celui de la littérature rédigée dans la langue maternelle des lecteurs et celui de la littérature traduite des langues étrangères[386].

L'ensemble littéraire européen est plus généralement composé de plusieurs configurations de systèmes littéraires pris dans l'intersection de valeurs d'ordre différent : linguistique, esthétique, philosophique, identitaire, socio-culturelle, etc. Les systèmes en question s'inscrivent dans la réalité concrète des langues et des nombreuses scènes locales et nationales. L'une des configurations possibles est formée par l'ensemble de la traduction littéraire, réseau méta-littéraire de corpus locaux de textes traduits, qui pourrait représenter

---

386 Nous préférons ici ne pas désigner les deux territoires littéraires comme littératures nationale et mondiale / étrangère, puisque nous prenons en considération la relativité de ces deux notions dans le contexte étudié.

idéalement l'Europe littéraire s'il n'y avait aucun obstacle à la traduction de l'ensemble. La densité et le volume du réseau ne sont pas et ne peuvent pas être cohérents, car la construction de chaque maillon et son caractère sont régis par les activités traduisantes qui opèrent entre l'identité et l'altérité, catégories essentielles. Toute traduction est de plus précédée par le choix du texte. La sélection est réalisée sous l'emprise de critères différents ainsi que des préférences des traducteurs et des éditeurs, qui transforment le choix en un geste politique, entre autres.

La problématique du colloque nous conduit à poser les questions suivantes : la représentation littéraire des paysages transmise par la traduction correspond-elle à une image ou plusieurs de l'Europe, et lesquelles ? Un paysage littéraire européen peut-il être construit et déconstruit, ou reste-t-il non-construit par la traduction littéraire et la mondialisation ? Sans entrer dans l'analyse de la complexité même de la notion, quelques aspects de la traduction seront ici abordés sous l'angle des contacts et de la réception littéraires. Nous examinerons ensuite le cas particulier de l'Europe centrale et de sa cartographie qui change au fil de l'histoire européenne, entre le XIXe et le XXe siècle ; nous évoquerons enfin rapidement la déterritorialisation qui résulte de la mondialisation et des espaces virtuels.

Quelle que soit son acception, la traduction est tout d'abord un phénomène ambivalent comportant des opposions binaires qui reconfigurent incessamment le paysage littéraire, relient et séparent en même temps les littératures et les écrivains à travers l'espace et le temps, les langues et les cultures. « A partir du moment où des traductions existent, chaque langue du monde porte en elle l'héritage de toutes les cultures du monde »[387], affirme Antoine Volodine. Cette citation résume bien le fait que la traduction littéraire est un instrument de rapprochement des identités différentes, qui conduit l'individu au-delà de sa limite, dans la re-construction de sa propre identité et de celle d'autrui.

Mais selon les époques, les espaces et les sociétés, quand elle n'est pas considérée comme un élément d'intégration, la traduction peut représenter un phénomène « dangereux » où l'intégrité (nationale, politique, idéologique etc.) se trouve menacée. L'entrée de l'altérité dans un espace clos est alors vue et ressentie comme partie intégrante d'un processus de désintégration ou, au moins, comme un élément dérangeant. Le refus de la traduction, donc en réalité la non-traduction entraîne un renfermement, dresse des frontières. Il n'est pas rare d'y voir également un geste d'auto-défense comme nous le verrons plus loin. L'opposition entre

---

387 Antoine Volodine, « Ecrire en français une littérature étrangère », *Chaoïd*, n° 6, aut.-hiver 2002, p. 55. URL : http://www.chaoid.com/numero06/ecrire.html. Consulté le 10 avril 2009.

l'acceptation de la traduction et le refus de celle-ci met en relief l'existence d'une frontière entre deux espaces, avec l'ouverture, d'un côté, et la clôture de l'espace, de l'autre. La traduction fait ainsi l'objet de maintes représentations spatiales métaphoriques qui réfléchissent le rapport à l'altérité et donnent accès à des paysages différents.

La première est celle d'une porte (Enrico Monti, Fabio Regatti) ou d'une fenêtre ouverte sur l'Autre (George Steiner, James W. Underhill, etc.). La métaphore de la fenêtre ouverte sur l'Europe circule surtout dans les représentations et dans le discours centre-européens dès le début du XXe siècle, notamment dans les périodes de non-liberté, aux époques de restrictions et de répressions fréquentes dans cet espace. Cette image amène à faire l'analogie avec les tableaux de peintres primitifs où nous observons une personne à l'air préoccupé, contemplatif, assise près de la fenêtre par laquelle on peut apercevoir une partie d'un paysage souvent imaginaire, fabuleux. La dimension du paysage entrevu est de la même taille que l'ouverture de la fenêtre ; l'angle et la taille de l'ouverture permettent d'obtenir une vision panoramique du paysage, ou au moins d'une partie du pays. Néanmoins, la lumière pénètre à l'intérieur, illumine l'espace et lui donne un aspect nouveau ; une bouffée d'air frais invite la personne à rêver. Ceci correspond à la configuration de deux espaces littéraires juxtaposés dont la situation est normalement considérée comme perméable et pénétrable. Avant la chute du Mur de Berlin, tous les lecteurs qui vivaient derrière cette ligne de démarcation auraient pu être identifiés à la personne rêveuse du tableau, la fenêtre représentant la traduction et le paysage entrevu, le texte littéraire qui sert de passeport à l'Europe interdite.

La traduction est aussi souvent décrite comme un paysage cultivé. Cette métaphore est particulièrement éloquente. La plupart du temps il s'agit de l'image d'un jardin où l'on cultive des végétaux utiles ou décoratifs. Le traducteur, comparé à un jardinier, fait pousser des plantes plus ou moins exotiques en les greffant, repiquant, replantant ou transplantant dans un sol bien préparé. Le substrat accueille ou rejette la plante. Si elle prend, s'enracine, elle accomplit un processus d'assimilation. Dans ce cas-là, le jardin[388] clos de la traduction se dissout dans le pays d'accueil et perd au fur et à mesure son caractère exotique. Ici la configuration des systèmes littéraires est perçue comme leur superposition du fait de l'absorption de l'œuvre traduite dans la littérature de réception. La traduction enrichit la littérature d'arrivée, en général, mais on peut également observer des situations où elle

388 Il n'est pas rare de trouver des articles intitulés « Du jardin français » ou « Dans les jardins d'éden de la littérature » etc., qui analysent la production annuelle dans le domaine de la littérature traduite.

constitue une pierre angulaire dans la réalisation d'une intention littéraire : avant de rédiger en langue slovaque ses propres épopées nationales *Svatopluk* (1833) et *Cirillo-Metodiada* (1835), Ján Hollý, poète slovaque[389], se consacre pleinement à la traduction de la poésie antique (Virgile, Ovide, Horace, Homère et d'autres) et à la traduction de l'*Énéide* de Virgile, afin de tester le slovaque littéraire et son système métrique, et s'assurer que la langue puisse assumer une telle entreprise.

L'essentiel de la métaphore spatiale réside dans les distinctions binaires du propre et de l'étranger, du même et de l'autre, de l'identité et de l'altérité. La présence de l'étranger, l'étrangéité et son coefficient dans le texte, sa transmissibilité et son acceptation dans la littérature de réception représente l'un des facteurs majeurs qui régit la traduction même, son choix, sa forme et ses procédés. Les perspectives proprement littéraires qui sont ici engagées, se reflètent mutuellement dans un miroir à deux faces. Dans ce sens, la traduction est souvent évoquée comme un pont reliant deux cultures et deux civilisations juxtaposées ou superposées, destinées à être rapprochées. Les traducteurs sont pris pour les passeurs, assurant les échanges et l'union. De l'image du pont découle la représentation des cultures et des littératures comme des territoires séparés.

> Et c'est pourquoi c'est surtout l'omniprésence de la traduction et l'universalité de la traduisibilité considérée comme un problème de communication qui nous suggère l'idée de l'unicité de toute littérature. Ceci n'est pas un paradoxe mais la coexistence sous des aspects différents. La traduction nous donne à observer l'existence de frontières et de barrières de communication mais en même temps, elle met en évidence le fait que toute limite n'est qu'une affaire de mesure, c'est-à-dire que les limites sont relatives et modifiables.[390]

La notion de relativité exprimée par ce propos ajoute au caractère ambivalent de la traduction. C'est précisément dans le choix de traductions qu'elle se manifeste. L'idée que tout puisse être traduit se révèle illusoire. Il y a toujours un choix, une sélection régis selon des critères historiques, politiques et idéologiques, esthétiques, sociologiques ou économiques : la loi de l'offre et de la demande, la sélection culturelle ou la sélection selon les valeurs littéraires mêmes. De ce point de vue, la lecture de la traduction littéraire et sa réception peuvent être considérées comme des usages et des représentations multiples du monde qui en permettent la connaissance et la compréhension.

---

389 Ján Hollý (1785-1849), poète slovaque et prêtre, personnalité éminente de l'Éveil national slovaque à l'époque de l'Empire des Habsbourg.

390 Vajdová Libuša, *Rumunská literatúra v slovenskej kultúre.Preklad ako recepčný problém*. Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV, 2000, p. 223.

Lire l'Europe et le monde en traduction signifie créer des représentations et des configurations du territoire paysagées à travers des littératures et des langues. En ce sens, la traduction sert de miroir tendu dans lequel la spatialité littéraire revêt des formes multiples, des configurations diverses de mondes. Seule l'histoire générale de la traduction littéraire en Europe (qui n'existe pas pour le moment dans son intégralité) serait capable de démontrer la fiabilité de l'image des littératures transmise par la traduction et de témoigner de la mise en place de la construction ou non-construction de l'Europe par la traduction. Dresser une carte de l'Europe traduite s'avère donc indispensable. Henri Meschonnic et beaucoup d'autres théoriciens envisageaient déjà « l'histoire de l'Europe comme histoire et non-histoire du traduire »[391].

Au cours de son histoire, l'Europe a connu un agencement variable d'anciennes et de nouvelles topographies. Les images traditionnellement associées à la division de l'Europe expriment la bipolarité européenne surtout après la deuxième guerre mondiale : l'Europe divisée en Europe occidentale et orientale oublie l'Europe centrale, considérée comme un subcontinent dont les interprétations[392] émergent sous un nouvel aspect dans les années 1980 et 1990. C'est précisément la situation de l'Europe centrale qui se révèle très intéressante du point de vue de la traduction. Elle résulte de causes historiques et géopolitiques qui sont bien connues : la mouvance des frontières et l'instabilité de la situation politique exerçant depuis toujours une influence considérable sur l'individu et sa position envers l'extérieur, c'est-à-dire sur sa position face à un horizon qui peut être réellement franchissable (la liberté *vs* l'interdiction de mouvement) et à des horizons imaginaires, ouverts par la lecture et par la traduction littéraire.

Dans cette optique, le paysage européen revêt un double aspect pour un individu qui se situe à l'intérieur de l'espace centre-européen : il s'agit de l'étendue d'un paysage modelé par l'extérieur et réellement accessible (au-delà de l'horizon de la monarchie austro-hongroise par ex., ou bien de l'horizon plus ou moins fixe et délimité par les frontières fermées de la Tchécoslovaquie entre 1948 et 1989 et d'autres pays du bloc soviétique, sans oublier l'étendue de l'Union européenne actuelle) et d'un espace européen spirituel et imaginaire, aux variations façonnées par des coordonnées spatio-temporelles différentes. Ceci est lié à la situation linguistique et culturelle que nous évoquerons plus loin. Plus précisément, à son aspect plurilinguistique et pluriculturel, où l'image d'un carrefour des cultures et des langues,

---

391 Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 32.

de leur croisement avec les points de contacts et d'échanges se révèle encore plus pertinent. Dans ces conditions-là, les oppositions fondamentales entre national et transnational, mondial et local, universel et spécifique se montrent d'autant plus sensibles.

Ni l'histoire littéraire ni l'histoire de la traduction centre-européennes n'ont connu le même cheminement que la littérature et la traduction en Occident, car elles n'ont bien évidemment pas le même cheminement politique et culturel. Leurs conditions et leur configuration sont bien différentes, leurs trajectoires étant façonnées par un mouvement perpétuel où s'opère continuellement une tension entre le local et le global défini comme européen : il y a ainsi une tendance très prononcée à se référer à l'européanité, à l'européanisation comme à un référent d'autorité, etc. La tension opère également entre l'ouverture sur l'Autre et le repli, voire l'enfermement, entre l'exil et l'enracinement, entre une exigence de cosmopolitisme et une tendance à en revenir aux racines (« le retour au bercail »), exprimée comme une confrontation du monde et de son « chez-soi ». D'un pays à l'autre, l'évolution différenciée de la littérature et des genres provient à la fois d'un décalage temporel et d'une prise de position auto-défensive. Ceci engendre alors une asymétrie dans le paysage observé, qui provient de l'asymétrie entre les langues de départ et d'arrivée, de l'importance des littératures concernées et de l'orientation de la communication littéraire. La traduction étant toujours partielle[393] dans toutes les acceptions du mot, nous nous trouvons, dans la plupart des cas, face à un paysage fissuré, avec des brèches dues aux facteurs extérieurs qui transforment la traduction en un choix et en un geste politique et idéologique.

En guise d'illustration et *pars pro toto*, nous pouvons rappeler très brièvement quelques épisodes de l'histoire de la culture et de la littérature en Slovaquie, petit pays d'Europe centrale où la traduction joue un rôle prépondérant. La traduction littéraire en Slovaquie a connu plusieurs périodes, au XIX[e] siècle, et de 1938 à 1945, où elle était vue comme un possible concurrent de la littérature nationale et un élément non souhaitable, soumis à des critères très stricts de sélection. Au cours du XIX[e] siècle, l'ouverture sur le monde et le contact avec l'extérieur furent assurés par des lettrés et des intellectuels qui maîtrisaient plusieurs langues étrangères. La traduction était également vue comme un choix guidé par des critères d'affinité, d'intérêt et de nécessité. Les polémiques à propos de la traduction littéraire au 19[e]

---

392 Pour les concepts et les problèmes de l'Europe centrale consulter la revue *Kafka*, *revue pour l'Europe centrale*, Goethe-Institut Inter Nationes e.V. Berlin.

393 Normalement, toute culture d'arrivée implique des caractéristiques qui limitent les possibilités de la traduction. Plus on progresse dans l'unification des cultures et dans leur nivellement par les procédés de la mondialisation, moins on est confronté à la limitation des possibilités de traduire.

siècle concernaient deux sujets : faut-il traduire ou non dans des circonstances historiques défavorables à la langue et à la littérature slovaque au sein de la monarchie austro-hongroise ? Si l'on préfère ne pas traduire, cela veut dire qu'on se dirige vers l'enfermement tout en favorisant la littérature nationale, ce qui peut être interprété comme une tendance à l'auto-défense. S'il faut traduire, alors quelles littératures ? La réponse était : de préférence les littératures de nos « alliés » dans le cadre de la mutualité slave, les littératures polonaise et russe surtout, serbe et croate, etc.

Ce n'est pas un cas unique en Europe. En parlant des programmes et des concepts de la littérature hollandaise à l'époque du romantisme, Barbara Kalla a évoqué les discussions autour de la nouvelle littérature et de ses modèles étrangers : « mieux vaut la littérature de nos auteurs [hollandais], écrite sous l'égide des critiques revendiquant l'harmonisation de l'imaginaire et du sentiment avec la connaissance, le bon jugement et le bon goût que les traductions des auteurs étrangers nuisibles au goût et à la morale »[394]. Pour juger cette situation, il ne faut pas oublier le contexte historique et la situation politique aux Pays-Bas, l'évaluation et l'appréhension des cultures à l'époque et beaucoup d'autres critères. Néanmoins, ce qui est évident, c'est le geste d'auto-défense que marque le refus de traduire.

Le début du XXe siècle connaît une effervescence de la traduction littéraire en Slovaquie. Les non-traductions sont remplacées par les traductions des textes du passé et les traductions des ouvrages contemporains avec une orientation notamment vers l'Europe occidentale. Éprouvant sans doute encore une certaine insuffisance de l'activité traduisante, pendant l'entre-deux-guerres, en 1935, Laco Novomesky, poète et critique littéraire slovaque, lance à la communauté littéraire un appel direct à s'ouvrir vers l'Europe comme condition indispensable de la création littéraire, à ne pas rester enfermée dans « sa propre maison », à traduire et à se ressourcer dans la littérature européenne. Dans les années 1942-1944, Michal Chorváth, critique littéraire et traducteur, se prononçait au sujet des préférences littéraires toujours en approuvant la nécessité de traduire. La littérature la plus importante pour lui était la littérature française, « pour ses origines anciennes, pour son évolution et son parcours, et pour son importance dans l'époque moderne », ensuite la littérature anglaise (y compris américaine), puis allemande « qui nous est relativement proche » et tchèque « à laquelle il faut prêter une attention particulière »[395]. De 1948 à 1989, à l'exception des années 1960,

---

394 La citation est tirée du texte dactylographié de la conférence *« La littérature des Pays-Bas à l'époque du romantisme – programmes et concepts »* présentée par Barbara Kalla, professeur de l'Université de Wroclaw, Institut de la littérature mondiale de l'ASS, Bratislava, 30 septembre 2009.

395 Mária Bátorová, *Roky úzkosti a vzopätia*, Bratislava, Causa editio, 1992, p. 30.

l'essentiel de l'activité traduisante fut canalisée par la politique culturelle et par l'idéologie[396]. Ainsi l'image de la littérature traduite a suivi la géographie politique européenne marquée par la division de l'Europe en deux parties antagonistes, la non-traduction contribuant de manière importante à cette division. Pourtant, nous pouvons observer un certain effort pour valoriser l'activité traduisante comme activité de prestige, surtout du côté des esprits libres : traduire le meilleur des littératures étrangères voulait dire que l'on s'intégrait à la communauté européenne malgré tout. En même temps, à l'époque étudiée, la traduction comme geste de choix et décision était accompagnée par la censure qui a usurpé le droit de réglementer toute activité traduisante, de décider de l'intensité d'ouverture de la fenêtre symbolique, et de choisir la situation géographique de cette ouverture.

Par ailleurs, presque pendant un demi-siècle, la traduction littéraire s'est montrée, pour les auteurs interdits de publication, un refuge et une manière de ne pas se trouver complètement exclus de la vie littéraire. A rebours, les situations où l'on devenait traducteur « par punition » n'étaient pas rares. Il en résulte aussi une sous-estimation profonde de la traduction et de sa force par les autorités. Pour les écrivains, poètes et critiques littéraires qui ont refusé, à l'époque de la non-liberté, de se plier entièrement, ou pour ceux qui manifestaient ouvertement leur opposition, s'en suivaient d'importantes répercussions. Ils se trouvaient interdits de publication tout comme, par exemple, le critique littéraire Jozef Felix (1913-1977), éminent romanisant, ou bien Emil Boleslav Lukáč (1990-1979), poète, traducteur et grand intellectuel, qui ne put publier pendant une vingtaine d'années à cause de ses prises de position politique dans les années 1945-1948. Son cas est particulièrement révélateur.

Lukáč était un homme extrêmement érudit et à l'esprit européen. Par sa poésie, il a reflété la condition humaine, l'histoire européenne et la place de l'homme au croisement de la mythologie grecque, de la chrétienté, de la philosophie et de l'Histoire. Son recueil intitulé *Festin européen*[397], englobant les poèmes écrits entre les années 1920 et 1940, se montre emblématique dans ce sens. Il serait intéressant de suivre l'itinéraire européen de Lukáč, son voyage spirituel et imaginaire entrepris et achevé dans son pays natal. Nous évoquerons plutôt

---

396 Les pratiques éditoriales dépendaient pleinement de la politique culturelle du parti communiste : les maisons d'éditions contrôlées par l'Etat devaient se soumettre aux directives et respecter des quotas prescrits dans l'édition de la littérature soviétique, de la littérature des pays socialistes. Concernant la littérature occidentale, les préférences allaient vers les auteurs progressistes, les « classiques », les « valeurs sûres », où le risque de contamination idéologique était éliminé, etc.

397 Emil Boleslav Lukáč, *Európsky hodokvas*, Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1971.

son recueil de traductions de la poésie chinoise, allemande, anglaise, française [398], roumaine, russe et hongroise intitulée *Le Jardin de la consolation, promenades à travers la poésie,* publié en 1949. Lukáč s'exprime ainsi dans la préface :

> Depuis longtemps, je me promène dans le jardin de la poésie du monde. C'est un vaste terrain, avec ses coins et recoins différents. Par-ici un joli massif de fleurs, par-là une fontaine joyeuse ; des plantes sauvages grimpantes ici, des fleurs exotiques épineuses là. D'un côté, une façade magnifique, un pavillon d'été frivole, et un belvédère triste, abandonné, de l'autre côté. Je suis tombé sous le charme de tout cela en me promenant, voire en partant en pèlerinage souvent pénible, et j'y ai trouvé également de la consolation. […] La tendresse ainsi que la puissance, les sanglots et les tonnerres, la fleur et le géant, tout peut être beau quand on le prend au bon moment. Tout pousse côte à côte, et renvoie plus ou moins directement au Jardinier dans le Jardin de la consolation.[399]

La publication de cette anthologie a tout de suite suscité une polémique de la part des censeurs toujours vigilants. Il faut rappeler que cet événement a eu lieu un an après le coup d'Etat en 1848, en Tchécoslovaquie communiste. Cette anthologie réunissait des merveilles de la poésie mondiale, ce qui échappa aux yeux des critiques conformistes du régime ou fut plutôt bien trop dur à admettre. Son concept fut condamné, avec les arguments suivants : la présence de poètes allemands « collaborant avec les nazis », l'oubli, par le traducteur, du « but éducatif de la poésie » et le choix d' « auteurs à l'écriture destructive qui nous entraînent dans le désespoir au lieu de nous montrer la voie vers une vie joyeuse… »[400]. S'ensuivait une critique des opinions et des goûts esthétiques erronés du poète.

Le cas de l'anthologie de traductions intéresse particulièrement notre problématique. Quels que soient la motivation et les critères de sélection, la composition d'une anthologie vise un espace, un horizon et une période précis, témoigne du désir de présenter une diversité sur le fond d'une unité. Citation méta-textuelle de l'ensemble des œuvres littéraires, elle présente des stratifications différentes et des constellations du domaine littéraire en suivant

---

398 Parmi les poètes français traduits figurent Ronsard, du Bellay, Passerat, Magny, Racine, de Musset, de Vigny, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Claudel, James, Valéry, etc.

399 Emil Boleslav Lukáč, *Záhrada útechy (Le Jardin de la consolation),* Liptovský Sv.Mikuláš, Tranoscius, 1949, pp. 7-8 : « Dávno sa prechádzam v záhrade svetovej poézie. Je to obrovská oblasť, má svoje rozmanité kúty. Tu pekný upravený záhon, tam veselý vodomet, a zas divá popínavá rastlina, i pichľavá exotická. Tam nádherné priečelie, ľahkomyseľný letohrádok, tu trúchlivá, opustená filagória. Všetko malo pre mňa pri prechádzke, ba i na púti, a veru často i tŕnistej, svoj pôvab i útechu. […] Neha i mohutnosť, vzlyk i hromobitie, kvietok i opacha – všetko môže byť krásne v pravej potrebnej chvíli. Veď všetko to rastie vedľa seba, odkazuje priamo či nepriamo i na Záhradníka – v Záhrade útechy. »

400 Štefan Drug, *Premeny umeleckého života po roku 1948*. In: *Umenie v službách totality 1948-1956*, Bratislava, Ustav slovenskej literatúry, 2001, p. 24. « … zaradil aj básne nemeckých autorov spolupracujúcich s fašizmom… », « zabudol na výchovný zmysel poézie a vyberal si najmä autorov deštruktívnych zaháňajúcich do « bezútechy », a nie takých, ktorí vedú k « radostnému životu ».

une topographie réelle ou imaginaire. Une anthologie[401] de traductions est susceptible de fonctionner aussi comme un substitut partiel à la non-traduction, en présentant *pars pro toto* le meilleur des littératures européennes concernées.

Nous avons évoqué le caractère asymétrique et partiel de la traduction. L'Europe, avec ses multiples communautés linguistiques et littéraires, connaît en fait une stratification plus diversifiée. Au tournant des XXe et XXe siècles, les espaces excentriques et centraux sont éliminés, l'espace mondial se transforme en réseau invisible. L'asymétrie évoquée revêt des aspects différents en fonction des modèles des littératures originales et traduites, et de leurs concepts – concepts centristes ou hégémonistes, voire universalistes. L'étude des poétiques de la traduction montre que la traduction peut ainsi modifier considérablement l'image de la littérature comparée ; qu'elle libère en tout cas la littérature de l'attachement territorial. La déterritorialisation qu'opère la traduction laisse surtout apparaître la création littéraire au sens propre du terme[402].

Le thème général du colloque pourrait conduire à examiner de plus près le rapport entre l'intraduction et l'extraduction, qui modifie la vision de la littérature européenne, et l'idée de la littérarisation par la traduction qu'expose Pascale Casanova[403]. Les différentes compréhensions de l'usage de la traduction suppriment la dichotomie traditionnelle entre centre et périphérie, zones dominantes et dominées. Nous pourrions également exploiter davantage le rapport entre la traduction tout court et la traduction littéraire dans le processus de la mondialisation, et observer les systèmes d'échange dans l'espace européen et mondial dont parle Michael Cronin dans *Translation and Globalization*[404]. On observe l'arrivée de phénomènes tels que l'organisation transfrontalière de la politique et des pratiques éditoriales, dont un bon exemple est la publication chronométrée et simultanée des traductions de *Harry Potter* dans le réseau des éditeurs de différents pays, mais aussi l'omniprésence des auteurs à succès, devenus des marques commerciales, et la rapidité accrue de la traduction qui est souvent publiée en même temps que l'original et établie par la coopération de plusieurs traducteurs, ce qui met en question la qualité de la traduction. Pour agir contre la prédominance des quatre langues et littératures les plus traduites à l'échelle européenne, à

---

401 Anthologie – mot emprunté au grec qui signifie “collection de fleurs”. Cette acception entre également dans le langage métaphorique évoqué plus haut.

402 Cette idée est développée chez Georges Steiner, *Extraterritorialité*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

403 Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 1999.

404 Michael Cronin, *Translation and Globalization*, London, Routledge, 2003.

savoir l'anglais, le français, l'allemand et le russe[405], on voit se former des réseaux d'éditeurs dans les « petits » pays qui, à partir d'une liste sélective de romans contemporains, procèdent à la traduction et à la publication réciproques des ouvrages en questio[406]. Même si l'on ne doute pas de la valeur et de l'importance des ouvrages choisis, cette activité peut être considérée comme un geste protectionniste et le caractère utilitaire des choix peut être vu comme une mesure artificielle.

Nous sommes de plus en plus confrontés à la présence de la réalité virtuelle qui impose de nouveaux concepts et de nouvelles fonctions de la traduction comme de nouvelles aptitudes de perception. Jusqu'à présent, la traduction se situait dans une linéarité et dans une succession temporelle et spatiale. L'émergence parallèle des événements dans des espaces éloignés les uns des autres entraîne d'autres procédés et d'autres concepts de traduction. La réalité virtuelle des hypertextes et de la cyber-littérature, qui écarte toute notion de territorialité, est en train de construire un espace de qualité et de nature différent par rapport à la représentation traditionnelle associée à l'image de la littérature. Ce qui se joue et se modifie c'est aussi l'image de l'Autre. Les propos d'Antoine Berman sont d'autant plus d'actualité : « la traduction n'est pas une simple médiation : c'est un processus où se joue tout notre rapport avec l'Autre »[407].

Notre monde, comme on peut très bien le voir, est uniformisable. Mais la présence de la traduction et sa nécessité éliminent le danger du refus d'une vision pluraliste de la culture et de la littérature. Le niveau culturel d'un pays, au moins en Europe centrale, est apprécié et évalué, entre autres, à partir de la quantité et de la qualité des ouvrages traduits ainsi que de leur importance. La question de savoir si un paysage de la culture et de la littérature européenne est au fond possible reste ouverte et renvoie à la relativité du phénomène étudié.

Katarína BEDNAROVA
Université de Bratislava

---

405 Michael Cronin mentionne que 70% des ouvrages traduits relèvent des langues évoquées (p. 197). Dans les statistiques slovaques, Anton Eliáš indique que, de 1990 à 1999, 48,67% des ouvrages sont traduits de la littérature américaine, 51,33% de la littérature européenne: 12,20% représentent la littérature française, 13,21% la littérature allemande, autrichienne et suisse, et 16,48% la littérature britannique et irlandaise. Eliáš, Anton, « Preklady umeleckej literatúry na meniacom sa slovenskom trhu », *RAK*, Bratislava, Slovart, VII, 7-8, pp. 83-91.

406 Il s'agit du Forum des cultures slaves à fondement politique dont les membres sont la Biélorussie, la Bosnie Herzégovine, la Bulgarie, la Croatie, la Macédoine, le Monténégro, la Pologne en qualité d'observateur, la Russie, la République tchèque, la Serbie, la Slovaquie, la Slovénie, l'Ukraine.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Katarína Bednárová. Maître de conférences HDR à l'Université Comenius de Bratislava, chercheur en littérature française et en traductologie à l'Institut littéraire de l'Académie slovaque des Sciences, et traductrice des littératures française et francophone du XXe siècle.

Meryem Belkaïd. Titulaire d'un master en sociologie à Sciences Po Paris, prépare une thèse à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sur l'effacement du réalisme dans le roman policier français contemporain. A publié dans la revue *Temps Noir* et collabore au site Slate Afrique.

Françoise Chenet (Grenoble III). Publications sur Victor Hugo et les représentations de l'espace dans la littérature : *Les Misérables ou"l'espace sans fond",* Nizet, 1995 ; *Hugo et ses chimères végétales*, Saint-Aulaire, 2008 ; *Victor Hugo et l'Europe de la pensée*, Nizet, 1995.

Anna Dolfi. Professeur de littérature italienne à l'Université de Florence. Ouvrages de référence sur Leopardi. Recherches : roman et poésie des XIXe et XXe siècles, photographie et mélancolie. A paraître : *Paesaggio notturni e musica nel Novecento italiano*.

Emmanuel Fraisse. Professeur de littérature française à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Recherches : Romantisme, XIXe siècle, littérature et culture d'enfance ; Pédagogie et sociologie de la lecture ; École, patrimoine littéraire, culture et transmission ; Littérature et mondialisation.

Alain Guyot. Maître de conférences HDR à l'Université Stendhal Grenoble 3, s'intéresse à la poétique et à la stylistique des récits de voyage, du tournant des Lumières à la fin du romantisme. Il a consacré plusieurs ouvrages et de nombreux articles à ces thématiques.

Julien Knebusch. Docteur en littérature française, assistant à l'Université de Fribourg (Suisse). Thèse sous la dir. de M. Collot : « L'ouverture au(x) monde(s) dans la poésie française au début du XXe siècle ». Co-dir. de l'axe « Géographie littéraire » de l'EA 4400 de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

Gesine Müller dirige le groupe de recherches sur Les Caraibes transcoloniales à l'Institut des Lettres romanes de l'Université de Potsdam (All). Publications : *Die Boom-Autoren heute,* 2004. *Les Caraïbes coloniales entre multirelationalité et bipolarité*, HDR à paraître en 2011.

Barbara Piatti. Docteur-ès-lettres, chef de projet de l'Atlas littéraire de l'Europe (Institut de cartographie, ETH Zurich). Spécialiste des rapports entre théorie des contextes littéraires et lieux/ espaces. Enseigne et publie sur les méthodes d'une nouvelle géographie littéraire.

Sylvain Venayre. Maître de conférences en histoire du XIXe siècle à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Plusieurs livres sur l'histoire culturelle du voyage : *La Gloire de l'aventure*, Aubier, 2002, *Voyager en Europe de Humboldt à Stendhal. Contraintes nationales et tentations cosmopolites. 1790-1840*, Nouveau Monde, 2007.

---

407 Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*. Paris, Gallimard, 1984, p. 287.